



**Universidad Nacional Mayor de San Marcos**

**Universidad del Perú. Decana de América**

Dirección General de Estudios de Posgrado

Facultad de Ciencias Humanas

Unidad de Posgrado

**Pintura facial, patrón de vestido y cabello en las  
miniaturas textiles de la cultura Chancay**

**TESIS**

Para optar el Grado Académico de Magíster en Arte Peruano y  
Latinoamericano

**AUTOR**

Meissie Antuanet GÁLVEZ OROSCO

**ASESOR**

Patricia VICTORIO CÁNOVAS

Lima, Perú

2017



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

## Referencia bibliográfica

---

Gálvez, M. (2017). *Pintura facial, patrón de vestido y cabello en las miniaturas textiles de la cultura Chancay*. [Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Ciencias Humanas, Unidad de Posgrado]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.

---



E. Academia (Bad. + Prof.)

Revisado por,

225

**UNIDAD DE POSGRADO**  
**ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS DE**  
**GRADO ACADÉMICO DE MAGISTER**

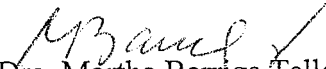
A los veintiocho días del mes de junio de dos mil diecisiete, siendo las 10.00 horas, en el local de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, se reunió el Jurado de Grado integrado por los profesores: Dra. Martha Barriga Tello (Presidente), Mg. Patricia Victorio Cánovas (Asesora), Mg. Luis Ramírez León (Informante), Mg. Octavio Santa Cruz Urqujeta (Informante) y Mg. Jaime Mariaza Foy (Miembro) para calificar la sustentación de la tesis **Pintura facial, patrón de vestido y cabello en las miniaturas textiles de la cultura Chancay**, presentada por la señorita Meissie Antuanet Gálvez Orosco (Bachiller en Comunicación Social, para optar el grado de magíster en Arte Peruano y Latinoamericano).

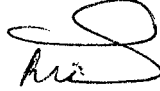
Hecha la exposición y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, éste acordó la siguiente calificación de acuerdo a lo establecido por el Art. 61 del Reglamento General de Estudios de Posgrado, aprobado por R.R. N° 00301-R-09 del 22 de enero de 2009.

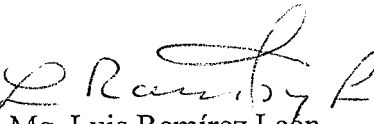
EXCELENTE (19)

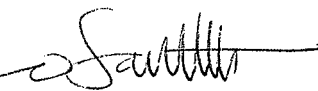
Habiendo sido aprobada la sustentación de la tesis, el Jurado recomendó que la Facultad proponga que se le otorgue el grado académico de Magister en **Arte Peruano y Latinoamericano** a la bachiller Meissie Antuanet Gálvez Orosco.

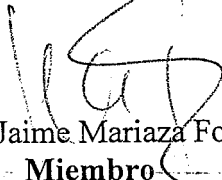
El acto académico de sustentación concluyó a las 11:15 horas.

  
Dra. Martha Barriga Tello  
**Presidente**  
Profesor Principal D.E.

  
Mg. Patricia Victorio Cánovas  
**Asesora**  
Profesora Asociada T.C.

  
Mg. Luis Ramírez León  
**Informante**  
Profesor Auxiliar T.C.

  
Mg. Octavio Santa Cruz Urqujeta  
**Informante**  
Profesor Principal T.C.

  
Mg. Jaime Mariaza Foy  
**Miembro**  
Profesor Principal T.C.



## ÍNDICE

ÍNDICE DE IMÁGENES	04
INTRODUCCIÓN	13
CAPÍTULO 1	
LA CULTURA CHANCAY Y SU ARTE TEXTIL	
1.1. Ubicación y características geográficas	29
1.2. El mar como fuente de recursos naturales, la división y especialización del trabajo	36
1.3. El universo y sociedad de la cultura Chancay	40
1.4. Origen y función del textil en el mundo andino	46
1.4.1. Materias primas	47
1.4.2. Tipos de telares	53
1.4.3. Función del textil	55
1.5. El arte textil de la cultura Chancay	59
1.5.1. Tejedores en la sociedad Chancay	60
1.5.2. Tintes vegetales, animales y minerales	62
1.5.3. Técnicas textiles	65
CAPÍTULO 2	
LAS MINIATURAS TEXTILES CHANCAY	
2.1. Definición general	75
2.2. Las miniaturas textiles Chancay	78
2.3. Descripción	80
2.3.1. Materiales para la construcción de las miniaturas textiles	92
2.3.1.1. Totorá	92
2.3.1.2. Algodón	93
2.3.1.3. Fibra o pelo de camélido	93
2.3.1.4. Plumas	94
2.3.1.5. Chonta	94
2.3.2. Formas y técnicas de construcción	94
2.3.2.1. Construcción de estructura 1	94

2.3.2.2. Construcción de estructura 2	96
2.3.2.3. Construcción de estructura 3	97
2.3.3. Técnicas de revestimiento	97
2.3.3.1. Tapiz ranurado para la cara	98
2.3.3.2. Tejido llano, tapiz y cara de urdimbre para el vestido	98
2.3.3.3. Gasa de algodón para los tocados	98
2.3.3.4. Bordados tridimensionales para la nariz y accesorios	101
 <b>CAPÍTULO 3</b>	
<b>ANÁLISIS FORMAL DE LAS MINIATURAS TEXTILES CHANCAY</b>	
3.1. Análisis formal	102
3.2. Diseño y patrones en miniaturas textiles femeninas y masculinas	108
3.2.1. Formas, variantes y detalles	115
3.2.2. Rostros y pintura facial en las miniaturas textiles femeninas	115
3.2.3. Diseño y color en los aksus	122
3.2.4. Patrón de pintura facial y aksu en las miniaturas textiles femeninas	129
3.2.5. Diseño de la pintura facial en las miniaturas textiles masculinas	145
3.2.6. Diseño de unku, wara y manto en las miniaturas textiles masculinas	152
3.3. Clasificación	
3.3.1. Por procedencia	166
3.3.2. Formas de representación	
3.3.2.1. Miniaturas textiles individuales	191
3.3.2.2. Miniaturas textiles en pareja	191
3.3.2.3. Miniaturas textiles en grupo o formando escenas	192
 <b>CAPÍTULO 4</b>	
<b>TEMAS DE LAS MINIATURAS TEXTILES CHANCAY</b>	
4.1. La muerte en el mundo andino y su relación con los textiles	193
4.2. El cabello	197
4.3. La pintura facial	209
4.4. La importancia estética	213
<b>CONCLUSIONES</b>	216
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	218

## ÍNDICE DE IMÁGENES

CAPÍTULO 1	Página
1 Mapa de los Estados, reinos y curacazgos contemporáneos a la cultura Chancay.	32
2 Mapa de los centros arquitectónicos de donde proceden las miniaturas textiles Chancay.	35
3 Pieza de cerámica Chancay negro sobre blanco. Representa a un pescador sobre un caballito de totora.	38
4 Fragmento de tapiz Chancay. Entre los seres representados, destacan dos personajes con tocados cremas sobre la cabeza, sostienen con las manos objetos rectangulares blancos.	39
5 Cuchimilco, figurilla femenina escultórica antropomorfa.	42
6 Cántaro cara gollete y cabeza escultórica blanca conocida como "China".	42
7 Collar y brazaletes de Spondylus y algodón torcido.	43
8 Escultura en plata batida, moldeada e incisa con piedra verde engastada en los ojos.	43
9 Vasija escultórica que representa al perro sin pelo.	44
10 Terminal de cetro. Madera tallada e incisa.	45
11 Cántaro con cabeza escultórica. Negro sobre blanco. Cuerpo oblongo blanco o crema. Cultura Chancay.	45
12 Dibujo de hilado.	50
13 Dibujo de torsión de hilos en (S) y en (Z).	50
14 Ilustración de Guamán Poma de Ayala: Mujer de edad treinta y tres años, tejiendo en telar de cintura.	51
15 Dibujo de telar de cintura.	51
16 Telar vertical.	54
17 Telar vertical en dibujo de Huamán Poma de Ayala.	54
18 Telar horizontal o de cuatro estacas.	54
19 Miniaturas textiles Chancay femeninas. Representan dos tejedoras sobre base rectangular tejida.	60
20 Tela llana de algodón pintado. Cultura Chancay (Lavalle y Lang 1982:27).	66

21	Detalle de tejido estampado con rodillo. Cultura Chancay (Museo Amano 1955:46).	66
22	Detalle de tejido pintado. Cultura Chancay (Lavalle y Lang 1982:115).	67
23	Detalle de la técnica de tela teñida por amarre (Amano 1995:38).	67
24	Tejido teñido por amarre – reserva de la cultura Chancay (Amano 1995:27).	68
25	Detalle de tapiz ranurado. Representación de aves y líneas ondulantes continuas como olas de mar. Cultura Chancay (Museo Amano 1995:14).	68
26	Detalle de tapiz. Cultura Chancay (Museo Amano 1995:24).	69
27	Detalle de unku. Algodón y pelo de camélido. Técnica de tapiz y tapiz ranurado. Decoración de franjas formando diagonales con decorado escalonado y volutas (Lavalle y Lang 1982:105).	69
28	Tejido doble de tela de colores. Representación de felino estilizado. Líneas zigzagueantes, volutas continuas como olas de mar (Museo Amano 1995:21).	70
29	Detalle de técnica del brocado. Cultura Chancay (Museo Amano 1995:15).	71
30	Detalle de unku de base de algodón con tejido recamado de plumas multicolores (Lavalle y Lang 1982: 81).	71
31	Bordado superestructural con puntada decorativa. Detalle de tejido reticular de algodón. Cultura Chancay. Fotografía de Carlos Bejarano.	72
32	Detalle de paño en técnica de gasa de hilo de algodón teñido por amarre. Cultura Chancay.	72
33	Detalle de paño en técnica de gasa en de hilos de algodón. Cultura Chancay.	73
34	Detalle de tejido reticular bordado. Cultura Chancay.	74

## CAPÍTULO 2

## Página

35	Unku Chimú en miniatura. Tejido llano de algodón con aplicaciones de placas de plata y plumas cosidas en tres bandas de colores	76
36	Unkus de algodón con figuras geométricas y representaciones geométricas como olas de mar. Cultura Mochica.	77
37	Unkus de algodón. Cultura Mochica.	77
38	Grupo de once miniaturas textiles femeninas y masculinas alrededor de un árbol sobre base (Hodnett 1999: 19).	79

39	Grupo de ocho miniaturas textiles femeninas y masculinas dentro de una estructura de caña, gasa y tapiz techada (Hodnett 1999: 21).	80
40	Fardo funerario de la Cultura Chancay. Museo Nacional de Historia Natural – Washington DC (Kauffmann 1977: 512).	81
41	Miniatura textil masculina similar a las miniaturas del fardo Chancay de la imagen 40.	82
42	Pareja de miniaturas femeninas del centro arquitectónico de Pisquillo Chico 4065.	82
43	Pareja de miniaturas femeninas del centro arquitectónico de Pisquillo Chico 4065 sobre canasta con tapa envuelta por dos tejidos distintos.	83
44	Pareja de miniaturas textiles femeninas del centro arquitectónico de Pampa Hermosa 4077a y 4077b (reverso).	83
45	Ojos de miniatura femenina que integran la pintura facial. Ojos de miniatura femenina que integran parcialmente (por la mitad) la pintura facial. Ojos de miniatura femenina sobre la pintura facial tocándola parcialmente.	84
46	Representaciones de bocas y dientes.	85
47	Miniatura textil masculina del centro arquitectónico de Caqui 4059.	85
48	Aksu prenda femenina de la Costa.	86
49	Miniatura textil femenina Chancay del centro arquitectónico de Pisquillo Chico 4048 (nariz tridimensional, tejida con la técnica del tapiz, el cabello fue rizado).	87
50	Pareja de miniaturas textiles femeninas del centro arquitectónico de Pisquillo Grande 4039a y 4039b.	88
51	Grupo de doce miniaturas textiles masculinas del centro arquitectónico de Pisquillo Chico 4071 sobre una base.	89
52	Detalle de miniatura textil femenina 4045 del centro arquitectónico de Pisquillo Grande.	90
53	Detalle de miniatura textil femenina 4061 del centro arquitectónico de Caqui.	90
54	Miniatura textil masculina del centro arquitectónico de Pisquillo Chico 4036. Sobre la frente una banda de hilos rojos se sujeta a la altura de la nuca. Alrededor del cuello algodón blanco, con las manos sujeta un instrumento de musical de viento.	91
55	Miniatura textil masculina del centro arquitectónico de Caqui 4029 (anverso y reverso).	95
56	Estructura (totora) de miniatura textil del centro arquitectónico de Caqui 4063.	96

57	Estructura y extremidades de miniatura del centro arquitectónico de Macas 4032.	97
58	Reverso de la miniatura textil femenina del centro arquitectónico de Pisquillo Grande 4024.	98
59	Reverso de la miniatura textil del centro arquitectónico de Caqui 4061.	99
60	Reverso de miniatura femenina del centro arquitectónico de Pisquillo Grande 4035.	100
61	Miniatura textil femenina del centro arquitectónico de Caqui 4029.	101

### CAPÍTULO 3

### Página

62	Miniatura textil femenina del centro arquitectónico de Caqui G52.C2.59.	105
63	Miniatura textil femenina del centro arquitectónico de Caqui G52.C3	105
64	Miniatura textil femenina del centro arquitectónico de Caqui 4061.	106
65	Pareja de miniaturas textiles femeninas de los centros arquitectónicos de Pampa Hermosa 4056 a y 4056b. Visten aksu de bandas marrón oscuro y <i>beige</i> .	106
66	Miniatura textil femenina 4060 del centro arquitectónico de Pisquillo Grande.	110
67	Miniatura textil femenina de 4029 del centro arquitectónico de Caqui (anverso y reverso).	111
68	Miniatura textil femenina del centro arquitectónico de Lauri 4025 (anverso y reverso).	112
69	Miniatura textil femenina del centro arquitectónico de Lauri 4015 (anverso y reverso).	112
70	Pareja de miniaturas textiles femeninas del centro arquitectónico de Pampa Hermosa 4056 a y b.	113
71	Pareja de miniaturas textiles del centro arquitectónico de Pampa Hermosa 4057 a y b.	114
72	Esquemas de división del rostro y pintura facial de las miniaturas textiles femeninas y masculinas Chancay.	115
73	Detalle de miniatura textil femenina del centro arquitectónico de Pisquillo Chico 4018.	116
74	Variaciones del Diseño 1 de la pintura facial.	117
75	Detalle de la miniatura textil femenina del centro arquitectónico de Lauri 4025. Esquema de pintura facial Diseño 2	118
76	Detalle de la miniatura textil femenina del centro arquitectónico de Pisquillo Chico	119

	4048.	
77	Detalle de la miniatura textil femenina del centro arquitectónico de Pampa Hermosa 4022. Variante de pintura facial de miniaturas del centro arquitectónico de Pampa Hermosa 4057 a y b. Representación de variante de pintura facial.	120
78	Detalle de la miniatura textil femenina del centro arquitectónico de Cerro Trinidad 4059.	122
79	Detalle de la miniatura textil femenina del centro arquitectónico de Pisquillo Grande 4024. Esquema de pintura facial Diseño 5.	122
80	Esquema de aksus con diseños de bandas de dos colores.	123
81	Esquema de aksus con diseños de bandas de dos colores.	124
82	Esquema de aksus con diseños de bandas de más de dos colores.	125
83	Esquemas de aksus con diseños de bandas de dos colores.	126
84	Esquema de aksu con diseño de bandas de dos colores. Corresponde a pareja de miniaturas textiles del centro arquitectónico de Pampa Hermosa 4057-	127
85	Esquema de aksus con diseño de bandas de más de dos colores. Corresponde a la pareja de miniaturas del centro arquitectónico de Pisquillo Grande 4039 a y b.	127
86	Esquema de aksu con rombos concéntricos de la zona de Pisquillo Grande 4060.	128
87	Miniatura del centro arquitectónico de Lauri 4068 con aksu femenino pero la división del rostro y pintura facial corresponde a un varón. El tejido de la base es de rombos concéntricos ocre y rojo.	128
88	Miniaturas textiles femeninas códigos 4018 (anverso y reverso arriba), 4044 y 4052.	129
89	Miniatura textil femenina del centro arquitectónico de Pisquillo Chico 4052.	131
90	Miniatura textil femenina de las zonas de Pisquillo Chico 40pc y Caqui 4020. Presentan Patrón 2 de pintura facial y aksu.	133
91	Pareja de miniaturas textiles femeninas del centro arquitectónico de Pampa Hermosa 4056 a y b. Reverso de pareja de miniaturas presentan Patrón 2 de pintura facial y aksu.	134
92	Grupo de hilos de colores sostenidos con las manos por miniaturas de las zonas de Caqui, Pisquillo Chico y Pampa Hermosa, son un elemento recurrente en este patrón.	136
93	Miniaturas que presentan Patrón 3 de pintura facial y aksu.	137
94	Miniaturas textiles femeninas del centro arquitectónico de Pisquillo Chico 4030 y	140

	Caqui G-52.	
95	Miniaturas textiles femeninas que presentan Patrón 5 de pintura facial y aksu.	143
96	Miniaturas textiles femeninas de los centros arquitectónicos de Pampa Hermosa 4037 y Pisquillo Chico 4045.	145
97	Detalle de miniatura textil masculina del centro arquitectónico de Lauri 4057.	146
98	Detalle de miniatura textil masculina del centro arquitectónico de Pisquillo Chico 4046. Luce paño en técnica de gasa color amarillo sobre la frente y atada a la altura de la barbilla.	146
99	Detalle de miniatura textil masculina del centro arquitectónico de Caqui. Esquema de Diseño 3 de pintura facial.	147
100	Detalle de miniatura textil masculina código G. Esquema del Diseño 4 de pintura facial.	147
101	Detalle de miniatura textil masculina del centro arquitectónico de Lauri 4064.	148
102	Detalle de miniatura textil masculina del centro arquitectónico de Pisquillo Chico 4011	148
103	Esquema de ojos romboidales.	149
104	Esquema de ojos ovalados y esquema de un solo ojo.	149
105	Miniatura textil masculina del centro arquitectónico de Pisquillo Chico 4036.	150
106	Miniatura textil masculina del centro arquitectónico de Pisquillo Grande 4035 (reverso).	151
107	Esquema del Diseño 1 de unku monocromo.	153
108	Miniatura textil masculina 4038 del centro arquitectónico de Pisquillo Chico (anverso y reverso).	154
109	Miniatura textil masculina 4034 del centro arquitectónico Pisquillo Chico (anverso y reverso).	155
110	Detalle de unkus de miniaturas textiles masculinas en grupo del centro arquitectónico Pisquillo Chico 4071.	156
111	Imagen de miniatura textil del centro arquitectónico de Pisquillo Chico 4071.	157
112	Esquema de unku (anverso y reverso) miniatura del centro arquitectónico de Pisquillo Chico 4043.	157
113	Miniatura textil masculina del centro arquitectónico de Pisquillo Chico 4006 (reverso).	158
114	Miniatura textil masculina (anverso y reverso).	159



115	Esquema de unku de bandas decorativas con motivos geométricos del centro arquitectónico de Pisquillo Chico 4042.	160
116	Esquema de unku de tres colores de la miniatura textil masculina del centro arquitectónico de Pisquillo Chico 4046.	160
117	Esquema de unku de bandas de dos colores intercalados de la miniatura textil masculina del centro arquitectónico de Lauri 4017. I	161
118	Miniatura textil masculina del centro arquitectónico de Lauri 4028. Esquema de unku.	162
119	Miniatura textil masculina del centro arquitectónico de Pisquillo Grande 4035. Esquema de unku.	162
120	Miniatura textil masculina del centro arquitectónico de Lauri 4017 (anverso y reverso).	163
121	Miniatura textil masculina de Caqui 43a y b. Miniatura textil masculina del centro arquitectónico de Pisquillo Chico 4046 con wara de listas. Miniatura textil masculina del centro arquitectónico de Lauri 4028 con wara de listas.	164
122	Miniatura textil masculina del centro arquitectónico de Pisquillo Chico 4006b (anverso y reverso). Manta con diseños de bandas horizontales de colores.	165
123	Formas de usar las bandas para sujetar el cabello en las miniaturas textiles masculinas (Hodnett 20041:16).	166
124	Miniaturas textiles femeninas del centro arquitectónico de Pisquillo Chico.	167
125	Miniaturas textiles femeninas del centro arquitectónico de Pisquillo Chico.	168
126	Miniaturas textiles femeninas del centro arquitectónico de Pisquillo Chico.	169
127	Miniaturas textiles femeninas y masculinas del centro arquitectónico de Pisquillo Chico.	170
128	Miniaturas textiles masculinas del centro arquitectónico de Pisquillo Chico.	171
129	Pareja de miniaturas textiles femeninas (arriba) y masculina (abajo) del centro arquitectónico de Pisquillo Chico 4006.	172
130	Miniaturas textiles femeninas del centro arquitectónico de Pisquillo Grande.	175
131	Miniatura textil masculina del centro arquitectónico de Pisquillo Grande 4035 (anverso). El rostro presenta el Diseño 1, es la única cuyo delineado de la esclerótica del ojo es marrón. Lleva sobre la cabeza un paño en técnica de gasa de algodón marrón la zona e hilos amarillos y marrones sobre la frente que se sujetan detrás de la nuca. Alrededor del cuello algodón en forma natural. Sujeta entre las	176

	manos un instrumento musical de viento. Viste unku negro con listas verticales.	
132	Miniaturas textiles del centro arquitectónico de Caqui.	177
133	Miniaturas textiles del centro arquitectónico de Caqui.	178
134	Miniatura textil masculina del centro arquitectónico de Caqui de 4019.	179
135	Miniatura textil masculina del centro arquitectónico de Caqui 39	180
136	Pareja de miniaturas textiles femeninas del centro arquitectónico de Pampa Hermosa.	182
137	Miniaturas textiles del centro arquitectónico de Pampa Hermosa.	183
138	Miniaturas de Pampa Hermosa, lucen alrededor del cuello paño en técnica de gasa, algodón y colgante tridimensional.	184
139	Miniatura textil del centro arquitectónico de Lauri.	185
140	Miniatura textil del centro arquitectónico de Lauri.	186
141	Miniatura textil del centro arquitectónico de Lauri.	187
142	La miniatura textil 4016 de Matucana presenta similitudes estructurales con las miniaturas de la zona de Lauri además de representar un paño en técnica de gasa y algodón.	188
143	Cabeza de miniatura textil femenina 4021(anverso y reverso). Es la única miniatura textil femenina con pintura facial azul.	189
144	Miniatura textil femenina del centro arquitectónico de Palpa 4058 (anverso y reverso).	190
145	Grupo de miniaturas textiles masculinas del centro arquitectónico de Pisquillo Chico 4071.La segunda miniatura del lado izquierdo y la que está a su derecha, lucen una banda blanca con remates de hilos amarillos, similar a la miniatura textil femenina de Palpa.	190

#### CAPÍTULO 4

#### Página

146	Fardo funerario con cabeza falsa. Cultura Chancay. Colección Museo Quai Branly.	196
147	Cabeza falsa de madera pintada en rojo-anaranjado. Cultura Chancay	199
148	Cabeza falsa de tela pintada de fardo funerario. Cultura Chancay.	199
149	Pelucas. Horizonte Medio hasta periodo Intermedio Tardío (Reiss y Stubel 1880 – 87, lám.21). (Kaulicke 1997:125).	200

150	Fardo funerario. Horizonte Medio 2A (Reiss y Stubel 1880 – 87,	201
151	Miniatura textil femenina del centro arquitectónico de Pisquillo Chico 4050 (anverso y reverso). El largo del cabello cubre casi todo el alto de la miniatura.	202
152	Miniatura textil masculina de la zona de Pisquillo Grande 4035 (anverso y reverso). Sobre la cabeza luce un paño de algodón en técnica de gasa marrón con diseño modular de formas semicirculares.	203
153	Miniatura textil femenina del centro arquitectónico de Pisquillo Chico 4048 (anverso y detalle de reverso).	204
154	Esquema de variedad de gasa tipo IV de O’Neale y Clarke. 205 Miniatura textil femenina del centro arquitectónico de Pisquillo Chico 4048. Paño en técnica de gasa sobre el cabello y entre los dedos de las manos.	
155	Miniatura textil femenina del centro arquitectónico de Pisquillo Grande 4024. Detalle de reverso de miniatura. Detalle de bastón lateral de telar de cintura, reverso de miniatura.	206
156	Miniatura textil femenina del centro arquitectónico de Caqui 4061(anverso y reverso).	207
157	Miniatura textil masculina del centro arquitectónico de Pisquillo Chico 4046 (anverso y reverso). Miniatura textil masculina del centro arquitectónico de Pisquillo Chico 4036 (anverso y reverso).	208
158	Muestra de cántaros con cabezas escultóricas negro sobre blanco. Diversos diseños de pintura facial en los rostros (Amano Museo de Arte textil precolombino afiche).	212
159	Conjunto de estructuras y personajes de la cultura Chancay. Cerámica moldeada, pintada y aplicaciones (Archi – Archivo digital del arte peruano <a href="http://archi.pe/public/index.php/foto/index/9021.14-05-2017">archi.pe/public/index.php/foto/index/9021.14-05-2017</a> ).	213

## INTRODUCCIÓN

El arte textil de la cultura costeña del Perú originario, Chancay, exhibió un nivel de conocimiento y dominio sorprendente. La diversidad de técnicas que desplegaron sus tejedores son elocuentes: tejido llano, tejido cara de urdimbre, tapices (ranurados y excéntricos), brocado, tejido doble, tejidos pintados, teñidos y teñidos de reserva, así como sus extraordinarias gasas y los tejidos reticulares, estos, por cierto, aporte exclusivo y original de esta cultura. Todo ello resultado de un largo proceso en la domesticación de plantas y animales para obtener fibras de algodón y pelo de camélido que fueron el soporte de sus creaciones. Así como la observación, estudio y conocimiento para obtener tintes vegetales, animales y minerales de una diversidad e intensidad de colores tanto como los fijadores o mordientes. Todo este saber y técnicas contribuyeron en la edificación de un discurso material y visual complejo, sofisticado, cargado de una narrativa que nos acerca al pensamiento de esta cultura así como a su universo simbólico.

La calidad en la factura y la propuesta estética de sus creaciones revelan a diestros productores de arte, organizados en talleres especializados que produjeron copiosas y primorosas mantas, unkus<sup>1</sup>, waras<sup>2</sup>, aksus<sup>3</sup>, vinchas<sup>4</sup>, gasas<sup>5</sup>, gorras y diversos accesorios para cubrir la demanda del vestido ritual y mortuario.

La actividad textil trascendió su rol utilitario, doméstico y cotidiano, tuvo valor estético y simbólico. Los textiles estuvieron insertos y respondieron a una estructura social, política, económica y religiosa de la cual fueron un elemento importante. Señalaron jerarquías, definieron identidades locales, representaron cosmovisiones, acompañaron rituales, fueron ofrendas preciadas, deseadas y sagradas, además de ser objetos de tributo y trueque.

---

<sup>1</sup> Prenda de vestir masculina rectangular que tiene un gran ojal para el paso del cuello, el cual se teje en el mismo telar. La pieza se dobla sobre sí misma, cosiéndose las partes encontradas a fin de formar la túnica dejando tan sólo la abertura que permite el paso de los brazos (Gisbert et al 1987: 59).

<sup>2</sup> Prenda de vestir masculina rectangular que cubre la pelvis y los genitales del varón.

<sup>3</sup> Prenda de vestir femenina rectangular de una sola pieza con abertura horizontal que se extiende hasta los tobillos con aberturas donde se levantan las mangas (Killka 1993:139).

<sup>4</sup> Bandas tejidas usadas por lo general por varones que cubren la frente y se sujetan por detrás de la cabeza.

Los textiles tuvieron un vínculo estrecho y natural con la muerte. Este hecho vital se manifestó en complejas evidencias materiales, entramados simbólicos y discursos estéticos. La muerte, realidad y circunstancia social trascendental en las culturas andinas como el nacimiento de una nueva vida, exigió la manufactura especializada, organizada y efectiva de objetos de arcilla, madera, metales, plumas, *spondylus*, conchas marinas y por supuesto de textiles. Prueba de ello son los innumerables contextos funerarios complejos y fastuosos principalmente de la Costa.

Otra sólida manifestación estética textil de orden material y simbólico de la cultura Chancay fueron las *miniaturas textiles*, como se han denominado para ésta tesis; comúnmente conocidas como “muñecas” Chancay.

Las miniaturas textiles fueron parte integrante de *los objetos asociados*<sup>6</sup> a los contextos funerarios así como los llamados cuchimilcos<sup>7</sup>, chinasp<sup>8</sup>, cántaros, husos, relleno de algodón, alimentos e instrumentos musicales hallados en el espacio físico donde se depositó al individuo (muerto) denominado *estructura*<sup>9</sup>. Lo sencillo o sofisticado de la *estructura* y los *objetos asociados* que acompañaron al o a los individuos correspondieron al *status* o rango social, pero también estaban vinculados al nuevo rol del individuo en esta inevitable etapa de la vida: la muerte.

A partir de una selección –y registro fotográfico de 74 miniaturas para esta investigación– de la Colección de miniaturas textiles que posee Amano – Museo Textil Precolombino, se efectuó una descripción y clasificación para determinar los patrones de diseño, tanto de la pintura facial como del vestido de estas miniaturas textiles. Estas provienen de nueve centros arquitectónicos de Chancay: Lauri, Cerro Trinidad, Palpa, Caqui, Pampa Hermosa, Pisquillo Grande, Matucana, Pisquillo Chico y Macas. Fueron

---

<sup>5</sup> Tejidos con tramas y urdimbres, pero las urdimbres no se quedan paralelas, en el transcurso del tejido se cruzan una urdimbre y otra. Son generalmente tejidos muy livianos en hilo de algodón.

<sup>6</sup> Estos objetos pueden estar colocados en nichos, encima de la cobertura de la estructura, incluyen animales, parciales o enteros y hasta otros individuos humanos, aunque en su gran mayoría son de cerámica. Frecuentemente se distingue cerámica no funeraria y funeraria (Kaulicke 1977:26).

<sup>7</sup> Figurillas escultóricas femeninas y masculinas antropomorfas de cerámica de color blanco coloreadas con marrón oscuro conocidas como cuchimilco.

<sup>8</sup> Cántaros escultóricos de color blanco como fondo y pintura facial, tocado y adornos color negro o marrón oscuro. El cuerpo es de forma oblonga.

<sup>9</sup> La estructura fue uno de los elementos que conformaron el contexto funerario y se definió como el espacio físico natural o artificial, subterránea o superficial, donde se depositó al o a los individuos (cuerpo) (Kaulicke 1977:25)

recuperadas de las superficies de tumbas profanadas por los llamados *huaqueros*<sup>10</sup>, adquiridas en estas zonas o halladas en excavaciones realizadas por el empresario japonés Yoshitaro Amano (1898- 1982) entre 1954 y 1972.

Las miniaturas integraron el contexto funerario, se vincularon, además, a los otros *objetos asociados*, por ello es necesario entender cómo se organizó, cómo se estructuró la cosmovisión andina del mundo y su vínculo con la muerte.

La cosmovisión andina dividía el espacio universal en tres niveles: el Hanan Pacha (plano de arriba), cuyo elemento era el fuego, le rendían culto al sol, a la luna, a las estrellas, al rayo, al arco iris; todos considerados venerables. El Hurin Pacha o Cay Pacha (plano de abajo), el mundo de aquí, de los seres terrestres estaba constituido por hombres, animales, plantas, ríos y montañas, todos eran seres animados por espíritus propios a los seres vivos. Sus elementos fueron la tierra y el fuego. Al Hurin Pacha o mundo de la generación y corrupción de la vida y de la muerte, mundo de la superficie terrestre, se le atribuyó un centro u ombligo por donde atravesaban dos líneas imaginarias – en sentido horizontal y vertical– que dieron origen a las cuatro grandes zonas de la Tierra o los puntos cardinales. Finalmente, el Hinan Pacha o Ucu Pacha (el suelo o plano celestial). La división tripartita del universo con extensiones bien definidas: la bóveda ilimitada, el mundo objetivo real visible y el plano invisible de las entrañas de la tierra (Rivara de Tuesta 2000:324).

Enterrar a un muerto fue enviar un mensajero al Hinan Pacha o Ucu Pacha (Rivara de Tuesta: 2000: 325). El mensaje estuvo contenido en los elementos asociados al contexto funerario, las miniaturas formaron parte de este mensaje.

Las líneas y formas geométricas están presentes en la construcción, estructura y diseños de la pintura facial y vestidos de las miniaturas textiles. Esta relación estética pudo ser también de orden simbólico. Así como la presencia de las gasas sobre las cabezas y alrededor del cuello en las miniaturas femeninas y masculinas.

---

<sup>10</sup> Saqueadores de tumbas (Kranoswki 1991:20). La palabra deriva de *huaco*, ceramio votivo en quechua (Kauffmann 1977:9).

El color fue un factor en el diseño de estas caras que definió las diferentes áreas. En la cara de un hombre la parte superior fue tejida de color carmín, y la parte inferior de color *beige*. En la cara de la mujer las dos áreas superiores fueron de diferente color, una *beige* y otra carmín, separadas por una línea vertical imaginaria; la parte inferior fue generalmente de un rosa bajo. Las diferencias no son arbitrarias, guardan un orden, un sentido simbólico.

La pintura facial, el patrón de vestido, la cosmovisión andina del mundo, la vida y la muerte serán los elementos que examinaremos para lograr un acercamiento al significado simbólico de las miniaturas Chancay.

La tesis está dividida en cuatro capítulos:

El primero es sobre la cultura Chancay y su arte textil. Las fuentes de recursos naturales como el mar, los ríos y los valles, que conformaron la geografía de esta cultura, permitieron el crecimiento de su población y el desarrollo de la agricultura, la hidráulica y la manufactura doméstica y ritual. El mar fue la principal fuente de bienestar, este recurso no solo proveía especies marinas para la alimentación sino también para la manufactura textil a través de la obtención de tintes que se extraían de moluscos como el chanque— marisco de concha ovalada y pared gruesa— y el calamar (Rosario 1999:93). El mar fue un medio de movilización y comunicación, que permitió el intercambio y trueque con otras poblaciones; además, fue motivo de culto y representaciones en los textiles como olas o volutas de mar.

Asimismo, la especialización del trabajo y la coexistencia pacífica con las otras sociedades contemporáneas: Inca, Chimú, Tallanes, Tumpis, Lambayeques, Colli, Huarco, Chíncha, Ica, Ichma, etcétera, permitieron un desarrollo armónico y estable. No hay evidencias materiales de que fuese una sociedad guerrera, belicosa o con afanes expansionistas a través de la invasión y el sometimiento. Sus expresiones materiales y representaciones denotaron una cultura en armonía con su entorno e inclinada hacia lo estético. El origen y la función del textil en el mundo andino; y el arte textil de la Cultura Chancay integran también este capítulo. Antes que la cerámica y la orfebrería, el textil emergió y alcanzó sobrecogedores niveles de refinamiento y sofisticación. Es enorme el capital cultural que representan tejidos con más de 2 000 años d. C; son la

evidencia de un complejo y sofisticado pensamiento y conocimiento no superado. El textil fue un medio que describió el tipo de sociedad que lo produjo. Fue tributo en la sociedad Inca y como tal exigió el fiel cumplimiento de su entrega, es decir, alrededor de esta actividad se acentuó su asociación con el deber. No solo fue ofrenda para mostrar respeto, sino ideología y medio para transformar espacios en universos rituales. El textil comunicó la existencia, convivencia y relación entre dioses, hombres y animales. El textil ungía de *status* al hombre. Su vínculo estrecho y abundante con la muerte es otro pasaje fundamental para entender sus funciones y motivaciones. El textil atravesó todas las estructuras sociales, políticas y religiosas, por ello su complejidad no solo estructural sino simbólica.

El arte textil de la cultura Chancay es uno de los más sorprendentes y sofisticados. Los tejedores de esta cultura tuvieron un dominio excepcional de técnicas, que colorearon con una gama e intensidad de tintes vegetales, animales y minerales. Este conocimiento y entendimiento con las posibilidades que le brindó la naturaleza que supieron aprovechar sin romper el orden de las cosas, no solo denotó a diestros tejedores, diseñadores y coloristas, en suma artistas, sino a un pueblo que tuvo control eficiente de toda la producción y creación textil.

El segundo capítulo es sobre las miniaturas textiles de la cultura Chancay. Manifestación textil de orden material y simbólico, es como enunciamos a las miniaturas textiles Chancay. No son "muñecas", porque no tuvieron un fin lúdico, no sirvieron de entretenimiento para niños ni adultos de esta cultura. Integraron los elementos asociados al contexto funerario. Su vínculo, su relación fue con la muerte. Existió una tradición, una necesidad de representar a escala reducida de un objeto real seres humanos, animales y plantas, así como entelequias antropomorfas, zoomorfas, fitoomorfas y fantásticas. Así es como se definió el concepto de miniatura. Todas las culturas originarias peruanas produjeron objetos en miniatura para contextos funerarios. Miniaturas de arcilla vestidas con textiles fueron las halladas en 1979 por los alemanes Wilhelm Reiss y Alphons Stubel en la zona de Ancón y que pertenecieron también a la cultura Chancay. Miniaturas de vestidos femeninos del Periodo Intermedio Tardío hallados en la Costa Central pertenecientes a la Colección del Museo Nacional de Arqueología y Antropología e Historia del Perú, fueron descritos y analizados por Delia Aponte (2000). Estos trece vestidos en miniatura, se hallaron en tumbas de mujeres y en



algunos casos formaron parte de otros elementos en miniatura también, asociados al contexto funerario. Las miniaturas gozaron de un espacio en forma individual o integrada a otros elementos asociados a los contextos funerarios.

Hasta hoy sobreviven miniaturas inscritas a otras motivaciones, como el famoso Ekeko, personaje ataviado de dinero, objetos representativos de la abundancia, la riqueza, la fertilidad y la alegría; o la Feria de Alasitas y Miniaturas que se celebra en Puno, declarada Patrimonio Cultural de la Nación, y que se comparte con Bolivia. Las alasitas son objetos pequeños, como casas, autos, electrodomésticos, que se exponen, se venden y representan los deseos de aquellas posesiones que los compradores quieren tener en tamaño real.

El tercer capítulo, titulado Análisis formal de las miniaturas, corresponde al plano plástico, compositivo y estético; cómo se han ordenado y jerarquizado las formas, cuál es el ritmo, el tono, el balance, movimiento, textura; qué elementos se han utilizado en exclusiva o combinados de diferentes maneras. Qué formas son recurrentes, qué opciones de síntesis o repetición hallamos en estos objetos textiles, qué elementos permiten que se logre el equilibrio.

El punto como foco visual y movimiento; la línea por su riqueza y versatilidad es el vehículo para expresar emociones (Malins 1980:19,21,27), las formas geométricas cumplieron roles importantes en la construcción de las miniaturas. Fue evidente la intención por diferenciar el género de las miniaturas pero, además, acentuar y destacar formas, variantes y detalles. Las diferencias de género se manifestaron por la división, color y pintura facial en el rostro; y en el vestido: aksu en el caso de las miniaturas femeninas; unku, wara y mantas sobre los hombros en el caso de las miniaturas masculinas.

El cuarto capítulo corresponde a la esencia de ser de las miniaturas: la muerte, por ser objetos textiles preparados ex profeso para integrar los contextos funerarios. Y sabemos sobre el vínculo constante, abundante e indivisible del textil con la muerte. En ese sentido se han adoptado los términos que usa la arqueología al describir y definir los elementos que constituyen los contextos funerarios; y cómo nombrarlos para no caer en expresiones imprecisas o ambigüedades.

Ese vínculo con la muerte también se manifestó plenamente con la vida. Las miniaturas representaron a seres con los atributos de hombres y mujeres adultos, realizando diversas actividades domésticas y rituales por las diversas posiciones que adoptó el cuerpo y las extremidades. Fueron también la exaltación y descripción de una sociedad equilibrada, especializada, que vivió en armonía con su entorno natural, político y social. Hombres que se dedicaron a la pesca, a la agricultura, a la música; las mujeres al tejido – por las representaciones en la cerámica y en las miniaturas–, una sociedad que logró una arquitectura monumental de plataformas y rampas, con una cerámica original que fue tributo al hombre y a la naturaleza, con una tradición textil magnífica, un conocimiento de todas las posibilidades que los animales y las plantas pudieron ofrecerle para su bienestar material y creación artística. El cabello y la pintura facial mortuoria.

El objetivo general de esta tesis es identificar y describir los diseños, patrones de vestido y pintura facial de las miniaturas textiles masculinas y femeninas. Así como destacar la poderosa presencia del cabello y las diversas formas de sus tocados resaltando su importancia social y simbólica tanto como las formas y tamaño de las cabezas que representaron además, la tercera parte del cuerpo. Los objetivos específicos son demostrar que las miniaturas están íntegramente tejidas y revestidas –de cabeza a pies–, así como los tocados y accesorios que lucen o sujetan con las manos. Son una unidad textil que concentra en un volumen reducido de materia, diversas soluciones técnicas y estéticas de la sociedad Chancay. Esta unidad reúne y sintetiza una sólida y milenaria tradición textil así como la unión equilibrada entre técnica y estética.

Otro objetivo específico es evidenciar las correspondencias entre la composición de la pintura facial de las miniaturas femeninas y el diseño de sus aksus. Destacar por otro lado, el tratamiento, importancia y capacidad de transformación que operaron e imprimieron sobre el cuerpo los hombres y mujeres Chancay y que se manifiestan en las miniaturas.

Ante la carencia de fuentes escritas sobre la cultura Chancay, el estudio de las miniaturas textiles es necesaria e importante porque nos permite contrastar, confirmar y revelar aspectos concretos de la vida doméstica, económica y social de los pobladores de esta sociedad: como el uso del vestido sus características, diferencias, técnicas,

diseños y patrones, así como de los tocados y accesorios de estas representaciones. Las actividades económicas, sus niveles de importancia y los instrumentos para su materialización, son aspectos, que se infieren de los objetos que cargan, y las escenas diversas que componen las miniaturas. Destacar así mismo, la especialización que demandó el tejido y la construcción de estos mini-textiles con volumen. La capacidad técnica, estética y simbólica de los tejedores Chancay se evidencian, pero además, su versatilidad, su capacidad de explorar y proyectar en las miniaturas, una expresión más de su alfabeto textil.

El sello original de los Chancay a través de la representación de sus pares, tanto como la creación de sus tejidos reticulares, último bastión del algodón y de su manufactura, fueron consecuencia de un pensamiento signado no solo en el saber hacer, sino en el conocimiento del objeto a representar. No sólo tejieron a estos mini-seres, tejieron lo que supieron de ellos, por ello la fascinación y la contundencia que proyectaron.

La actividad y producción textil de la cultura Chancay fue omnipresente; trascendió del rol utilitario y abarcó valores rituales, simbólicos y comunicativos. La integridad textil de las miniaturas, su tridimensionalidad, su aspecto vital, su versatilidad, al representar no sólo seres individuales o en pareja, sino en acciones grupales de la vida cotidiana como tejer, tocar un instrumento o en ceremonias rituales, evidencian una aspiración, un imperativo por representar lo más fielmente a una comunidad.

La hipótesis que se plantea es que las miniaturas textiles representan seres mágico-religiosos con rasgos humanos, que realizan diversas acciones de la vida cotidiana y ritual Chancay; y son uno de los *objetos asociados* más importantes del contexto funerario de esta cultura.

Las miniaturas textiles Chancay de la Colección Amano – Museo Textil Precolombino, se hallaron fuera de contexto funerario (desperdigadas por la acción de los huaqueros y rescatadas por el señor Yoshitaro Amano), no se conservan momias, ni los otros objetos que integraron el ajuar funerario a las que ellas pertenecían. Se conoce, en la mayoría de casos, los centros arquitectónicos de procedencia. Nos enfrentamos a un contexto no documentado.

El método empleado para el desarrollo de la tesis es el histórico-crítico y descriptivo, que permitirá ordenar, jerarquizar y clasificar las formas considerando los materiales y técnicas usados para su construcción, así como el género y el lugar de procedencia. De estas formas, además, se desprenden los temas, conceptos, las nociones abstractas como la muerte, la exaltación de la vida, el vínculo con la naturaleza que representan también las miniaturas textiles.

Existen seis publicaciones en torno a las colecciones de miniaturas textiles Chancay que poseen tanto el Museum of the American Indian, Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Amano - Museo Textil Precolombino, Museo Chileno de Arte Precolombino y The Canadian Museum of history. La primera publicación *A discussion of Chancay funerary dolls illustrated with examples from the Museum Collection* (1972) de Anna Roosevelt, asistente de curaduría del área de investigación del Museo del Indio Americano, fue publicado en la revista *Archeologique of Canada*. El artículo describe y analiza catorce miniaturas textiles Chancay de la Colección del Museo del Indio Americano. La construcción de las miniaturas, las técnicas textiles del rostro, vestido y accesorios así como el hilado simple y su torsión en (S) y el hilado doble y su torsión S-Z de mayor preponderancia en la Costa Central son advertidas en este trabajo.

La segunda publicación titulada *Ofrendas funerarias o “las muñecas” de Chancay*, fue editada en los *Cuadernos Pedagógicos KILLKA: Vestimenta y registro* (1993) por el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú y la Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga. Integraron el Comité de este Cuaderno No.5: Karen Lizárraga, Miriam Chiu, Ubaldina Altamirano, Alina Cavero, Concepción Gonzáles del Río, Amalia Quispe de Jiménez y Toty Ruck de Samuel. Presenta una clasificación y descripción general de una muestra de treinta y cuatro miniaturas textiles Chancay antiguas y contemporáneas pertenecientes a los Museos Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú y Amano. El texto destaca las diferencias en el vestido de mujeres y varones, la disposición del cabello así como los elementos que sujetan entre las manos o llevan sobre la cabeza que, lejos de ser simples accesorios, acentúan y evidencian el valor simbólico o comunicativo de los objetos.

La tercera publicación es producto del trabajo de la profesora norteamericana M. K. Hodnett. Su interés por el estudio de las miniaturas surgió debido a una entrevista que el señor Yoshitaro Amano, fundador y promotor del Museo Amano, ofreció a un medio local mencionando la presencia de esta expresión de arte Chancay en la colección de su Museo. *Muñecos precolombinos en el Museo Amano* (1999), es el primer trabajo que incluye un registro fotográfico de esta Colección, describe cómo se construyeron estas miniaturas y el material que se usó. Destaca las diferencias de género a partir de la división de los rostros, pintura facial y vestido. Describe los diferentes tocados y accesorios en hombres y mujeres, las posiciones que adoptan y las formas como se presentaban (individuales, en pareja, grupales, etcétera) las miniaturas.

La cuarta es de la conservadora e historiadora del arte peruana María Ysabel Medina (2001), se trata de un artículo titulado *Las muñecas (os) de la Costa Central en la Colección del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú*. La autora describe los rostros, miembros, vestimenta y accesorios de sesenta piezas de la colección catalogada como Muñecas (os) Chancay. Aproximadamente cincuenta de ellas corresponden a miniaturas textiles y ocho a rostros tejidos.

La quinta es de las investigadoras chilenas Soledad Hoces de la Guardia Ch. y Paulina Brugnoli B. (2006), *Volúmenes textiles: Recreación para el ritual*, es un artículo sobre las “muñecas” Chancay que integran la Colección Textil del Museo Chileno de Arte Precolombino. La publicación abarca tres aspectos: el primero, una corta y sustanciosa revisión de la tradición de miniaturas en las culturas originarias del Perú; el segundo, sobre las características constructivas y diferencias de género de las miniaturas; el tercero, que es el más original, propone que estas *representaciones en volumen*, como así las han denominado, o también *mini-textiles*, fueron elaboradas para ser contempladas *con cercanía* (Hoces y Brugnoli 2006: 85).

Finalmente la tesis *Chancay style textiles in the Canadian Museum of history* (2015) de Beheshteh M. Asil, que pertenece a The School of graduate and Postdoctoral Studies, The University of Western Ontario, London, Ontario, Canada. El estudio describe las prácticas funerarias de la costa peruana, las características formales de la cultura Chancay, su cerámica, materiales y técnicas textiles, y realiza un análisis técnico y estilístico de las doscientas dos piezas textiles Chancay que pertenecen a la colección

del Canadian Museum of history. En esta Colección están incluidas siete miniaturas textiles individuales Chancay y cuatro en grupo sobre una base. El autor se refiere a ellas como esculturas en tela y señala que ofrecen información sobre la forma de vida de las poblaciones costeras en el Intermedio Tardío.

En 1993, el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú y la Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga dedicaron la Serie 5 de sus *Cuadernos Pedagógicos KILLKA: Vestimenta y registro a la cultura Chancay*. El Cuaderno 5A trató sobre Chancay como unidad en el espacio y tiempo, así como el Kuchimilco y el Kuyanakuckan (Uminakuchkan). El Cuaderno 5C abordó el textil Chancay en términos lingüísticos, sentando las bases para el estudio del tejido andino como texto. Integraron el Comité en ambos cuadernos Ubaldina Altamirano, Alina Cavero, Miriam Chiu, Concepción Gonzáles del Río, Amalia Quispe de Jiménez, Karen Lizárraga y Toty Ruck Samuel.

En 1999, el arqueólogo Miguel Cornejo Guerrero publicó un breve estudio: *La sociedad prehispánica Chancay a través de la muerte*, que exploró las características de conformación de la sociedad prehispánica Chancay, a partir del análisis sobre cuatro colecciones originales, procedentes de Lauri, Puerto Chancay y Pasamayo.

En 2001 Delia Aponte M. publicó *La vestimenta femenina en la Costa Central del Perú durante el período Intermedio Tardío* en las Actas XV reunión Anual- Comité Nacional de Conservación Textil, San Pedro 2001. El estudio describió veintiún tejidos procedentes de excavaciones realizadas en Ancón y que se encuentran en el Depósito Textil del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Los tejidos se clasificaron en vestidos de una a tres piezas; y vestidos en miniatura (monocromos, de dos y tres bandas horizontales), encontradas como ofrendas en tumbas de mujeres.

La mayor información que se ha generado sobre la cultura Chancay procede de la arqueología y de los arqueólogos. Descubrimientos, estudios, investigaciones y excavaciones en sitios y sobre la cultura Chancay son más fecundos. La arquitectura y la cerámica son las expresiones que gozan de mayor interés para la investigación, en un segundo plano están los textiles y aún son insuficientes los trabajos de investigación en

relación a la calidad y cantidad de estos soportes de memoria. Las gasas y los tejidos reticulares así como las telas pintadas son los que han concitado el interés pero no sólo de historiadores o arqueólogos sino también de artistas plásticos como Teodoro Núñez Ureta, Jorge Eduardo Eielson y Fernando de Szyszlo. Sin embargo, a pesar de que las excavaciones a los sitios Chancay se iniciaron hace más de cien años, sólo se ha publicado una pequeña parte de los materiales de las excavaciones (Krazanowski 1991:31).

En 1875, Wilhelm Reiss y Alphons Stubel, científicos alemanes, realizaron excavaciones metodológicas en la necrópolis de Ancón que revelaron objetos del estilo clásico Chancay. La venta de esta colección al *Museum fur Volkerkunde*, de Berlín, posibilitó la impresión de tres tomos de formato folio con 141 láminas, en su mayoría litografías polícromas reunidas bajo el título, *Das Todtenfeld von Ancón in Perú*. El rigor de cada lámina destaca y demuestra la complejidad en la concepción de los fardos funerarios. Desde bultos envueltos con tejidos, sujetos con cuerdas (con la variedad y complejidad de entrecruzados) hasta fardos humanizados con falsas cabezas, pelucas, banderillas incrustadas<sup>11</sup> y bolsos cruzados<sup>12</sup>. Además, se hallaron figurillas (de madera y barro) de hombres o animales vestidos con prendas textiles. Existió además, la intención de humanizar el bulto que contuvo al muerto, pues ostentan cabezas falsas, representación de cabello y llevan bolsos cruzados al bulto con el objeto de dotarlo de una identidad, de un *status*.

Max Uhle, en 1904, excavó en Ancón y en cinco sitios diferentes en el Valle Chancay y encontró cinco tumbas en el sitio de la Mina, dos tumbas en el sitio La Calera de Lauren, treinta y nueve tumbas en el sitio de la Calera de Jegoan o Jeuwan, una tumba en el sitio de Huaral Viejo, Hacienda Huando y material superficial procedente del lado sur del Centro Trinidad. Excavó en Cerro Trinidad donde identificó los estilos Blanco sobre Rojo (Saco 1978:48). Uhle excavó en estos sitios cuarenta y seis tumbas, la mitad de las cuales se relacionaron con la cultura Chancay (Kroeber 1926: 266,267).

Paul Kosok, Richard Schaedel y Louis Stumer visitaron durante la década de los 40, sitios en los valles de Huaura y Chancay. Kosok identificó veintiséis sitios en el Valle

---

<sup>11</sup> Varillas de chonta con tela pintada con formas geométricas

<sup>12</sup> Bolsos tejidos de algodón con diversos motivos y asa larga cruzaban el fardo funerario

de Huaura y trece en el valle de Chancay basándose en el análisis de fotos aéreas y la verificación parcial en el campo (Krzanowski 1991:22).

Durante los años 1940-1941 se realizaron investigaciones superficiales en los valles de Chillón, Chancay, Huara y Supe a través del proyecto arqueológico del *Institute of Andean Research*. Se encontró, en la mayoría de los sitios visitados (Zapallar, Ancón, Cerro Pasamano, Cerro Trinidad), cerámica de estilo Chancay.

En 1937, Julio C. Tello investigó de manera superficial algunos sitios de los valles de Chancay y Huaura, y visitó entre otros; Lauri, Doña María, Teatino, Wilkahuaura y Mazo (Mejía Xesspe 1956).

En 1957, K. Lothrop y Joy Mahler publicaron los resultados de los análisis hechos a textiles, cerámica y otros artefactos procedentes de una tumba de estilo Chancay en Zapallán, correspondiente al período Intermedio Tardío 3, según Secuencia Menzel.

En 1960, la Dra. Rosa Fung publicó los resultados de sus investigaciones realizadas en una tumba saqueada en Huaral, donde centró su atención en la parte textil de las ofrendas halladas en la tumba. Calificó este material dentro de las primeras fases de la cultura Chancay. También cabe mencionar sus estudios y análisis desde 1968 sobre los encajes del Período Tardío.

En 1961, el Dr. Hans Horkheimer organizó la Misión Arqueológica Chancay (MACH), que excavó en el valle del mismo nombre, en los sitios de Lauri, Pisquillo Grande, Zapallán y Lumbrá. También recolectó material superficial en diferentes sitios del valle, halló alrededor de setenta tumbas en los diferentes sitios nombrados que contenían más de mil doscientos especímenes cerámicos completos.

En 1964, el empresario japonés Yoshitaro Amano creó la Fundación Amano, con la misión de proteger la herencia cultural del Perú de la destrucción y del saqueo. Hoy, con un renovado espacio y con el nombre de Amano – Museo Textil Precolombino, continúa bajo la administración de sus familiares, en la recuperación, registro, catalogación y divulgación de los textiles y cultura Chancay principalmente.



En 1967 – 1968, Pedro Rojas Ponce –dibujante a cargo de la Sección de Dibujo y Pintura del Museo Nacional de Antropología y Arqueología– publicó con el Dr. Pedro Weiss Harvey *Estudios de las imágenes con cabezas bilobadas de la cerámica Chimú y Chancay*. Que trata sobre las deformaciones intencionales del cráneo como práctica cultural y que son representadas en la cerámica. Los modelados de cabezas bilobadas que corresponde a la cultura Chancay, se refieren al ensanchamiento de ambos huesos parietales<sup>13</sup> por la presión ejercida por un instrumento modelador. Debido a esto se forman entre los parietales dos esferas dos lóbulos. En 1970 Pedro Weiss publicó *Informe osteo cultural sobre restos arqueológicos provenientes de Chancay* sobre cincuenta cráneos obtenidos por Hans Horkheimer en una la exploración arqueológica al valle del Rio Huaura y que cedió al doctor Weiss. Tres de ellos correspondieron a la cultura Chancay y presentaron dos tipos de deformaciones craneanas: fronto occipital por cuna<sup>14</sup> y la trepanación ritual Iniana<sup>15</sup> (Weiss 1970). La obra científica del médico Pedro Weiss Harvey abarcó entre otros tópicos: la cirugía del cráneo entre los peruanos originarios y las prácticas cefálicas modeladoras.

Hilda Vidal excavó, en 1968, un total de veintidós tumbas de estilo Chancay, en el denominado cementerio de Pasamayo (km. 56 de la Panamericana Norte). Los materiales hallados están depositados en el Museo de Sitio de Ancón.

Rosa Fung (1990:13) mencionó el estudio *Tecnología e iconografía textil de la cultura Chancay* de María del Rosario Morimoto Sone realizado en 1985 que no se publicó. Según Fung, Morimoto analizó doscientas cincuenta y nueve piezas de tocado confeccionadas en gasa y tejido reticular provenientes de la Colección Amano Museo Textil Precolombino. Trató de demostrar que los motivos representados, comparados con los de la cerámica y los otros tejidos, formaron parte de la conducta ritual de una sociedad unida al cultivo de la tierra y al mar. Así como la relación entre la iconografía y el sistema de pensamiento mágico-religioso.

---

<sup>13</sup> Es un hueso del cráneo plano, par, de forma cuadrilátera, con dos caras, interna (endocraneal) y externa (exocraneal), y cuatro bordes con sus respectivos ángulos.

<sup>14</sup> Deformación craneana por el uso de cunas deformadoras muy difundidas en la Costa antes que la cerámica (Weiss 1958: 188).

<sup>15</sup> No es una simple trepanación sino es el estigma de un rito, se ha encontrado también en México por el doctor Zaid Lagunas (Weiss 1970:97).

El Proyecto de investigaciones arqueológicas geográficas llamado Chancay fue al principio la continuación del proyecto científico multidisciplinario Huaura Checras impulsado por la Expedición Científica Polaca a los Andes, que desde 1978 realizó investigaciones en el Perú.

En 1987 los esposos Krzanowski iniciaron los trabajos de campo bajo el proyecto Chancay en la parte baja y media de los valles de Huaura y Chancay, bajo la supervisión del Instituto Nacional de Cultura. Se hizo el reconocimiento de superficie de cuatro grandes conjuntos de asentamientos humanos de la cultura Chancay: Quintay, Casa Blanca, Cañas y Andahuasi. En los años 1987, 1988 y 1990 visitaron los sitios conocidos como Lauri, Pisquillo Chico, Tronconal, Lumbra, Miraflores y Pancha La Huaca para conseguir cerámica utilitaria, reconocer los elementos básicos de la arquitectura y obtener fechados radiocarbónicos (Krzanowski 1991:30). Producto de este trabajo fue la posterior publicación en 1991 de *Estudios sobre la cultura Chancay*, editado Andrzej Krzanowski, son once investigaciones específicas sobre trabajos de campo en centros arquitectónicos Chancay además, de estudios sobre el entierro de un músico prehispánico (Ruiz Estrada), análisis de las figurinas o cuchimilcos (Morgan), o estudios sobre cerámica Chancay con influencia inca (Krzanowski), entre otros.

En 2011, el arqueólogo Miguel Ángel Guzmán Juárez presentó su tesis para optar el Grado de Magíster en Arqueología Andina por la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos con *Organización espacial y patrones arquitectónicos en la antigua sociedad Chancay a partir de Pisquillo Chico*. En 2016 publicó *Arquitectura Chancay. Espacios rituales del tiempo sagrado*, editado por la Universidad Ricardo Palma.

Finalmente, mi reconocimiento y agradecimiento a Amano – Museo Textil Precolombino que cumple una encomiable labor por preservar y promover el arte de la cultura Chancay, y principalmente, a la conservadora e investigadora Doris Robles, quien permitió acceder a la Colección del entonces Museo Amano, como parte de su compromiso por facilitar y compartir, como lo hizo su mentor el señor Yoshitaro Amano, el legado de hombres y mujeres de nuestra Costa originaria. Asimismo, a Carlos Bejarano, comunicador y fotógrafo, amigo bueno y generoso, que aceptó con entusiasmo y profesionalismo dedicar horas de trabajo en registrar nuestro pasado y

hacerlo presente. A las doctoras y maestras Martha Barriga y Nanda Leonardini, por ser paradigmas de historiadoras de Arte, por su conocimiento que ilumina, su dedicación y entusiasmo infatigable; y su amor y fascinación hacia el arte de nuestro Perú. A Patricia Victorio Cánovas por sus aportes, recomendaciones, paciencia, compromiso y profesionalismo con su asesoría. Al historiador de Arte y compañero de vida Alfredo Villar Lurquin por velar e instar firmemente a que este trabajo se haga realidad.

## CAPÍTULO 1

### LA CULTURA CHANCAY Y SU ARTE TEXTIL

#### 1.1. Ubicación y características geográficas

En el periodo Intermedio Tardío, conocido también como periodo de Reinos y Señoríos Tardíos, surgió, en la Costa Central a 80 kms. al norte de la ciudad de Lima, la cultura originaria Chancay. El Intermedio Tardío abarcó del 800 al 1400 d.C según la cronología de Jhon Rowe (1972), y se caracterizó por el surgimiento de señoríos o curacazgos, el desarrollo de centros arquitectónicos monumentales así como una dinámica producción alfarera. Makowski (2002) enumera algunas otras características como "...el desplazamiento de tecnologías y estilos lejos de su área de origen... intercambio de productos suntuarios... convivencia y la interacción de múltiples tradiciones... préstamos eclécticos, arcaísmos e hibridaciones estilísticas" (Makowski 2002:138). Fue un tiempo de independencias y desarrollos locales.

Respecto a la cronología de la cultura Chancay, los fechados no son absolutos (A. Krzanoswski, 1991), el arqueólogo Hans Horkheimer, uno de los estudiosos más cabales e importantes de esta cultura, quien organizó, además, en 1961, con el auspicio de la Mancomunidad Alemana para el Desarrollo de la Ciencia, la Misión Arqueológica Chancay (MACH), le atribuyó la cronología 900 – 1476 d.C. Otros arqueólogos como Luis Lumbreras (1936) la fechan 1200 – 1430 d.C, o Edward Lanning (1930), de 1000 – 1476 d.C. Según Max Uhle (1926) y A. L. Kroeber (1926), el inicio de la cultura Chancay es posterior a la caída del Estado Wari, que hacia el siglo X de nuestra Era declinaba.

El contexto de los valles costeros que vio florecer a la cultura Chancay estuvo conformada por una población que aumentó considerablemente, así como el incremento de la frontera agrícola, que a su vez determinó el desarrollo de la ingeniería hidráulica, y una considerable producción manufacturera de objetos domésticos y rituales (textiles, cerámica, metales, tocados de plumas, y accesorios de piedras diversas y marítimas, etcétera), así como nuevos desarrollos de otros centros urbanos importantes.

Chancay se extendió hasta el tiempo del Tawantinsuyo gobernado por los Incas y formó parte de la administración de los Hijos del Sol que dominaron el territorio andino hasta la invasión y saqueo de los hombres de ultramar. Asimismo, si bien las primeras ocupaciones en el valle de Chancay se remontan a épocas del Precerámico Tardío, hacia el 2000 a.C, e incluso antes, alrededor del 2800 a.C (periodo Arcaico Tardío), lo que evidenció un paulatino desarrollo así como una larga tradición cultural con importantes ocupaciones arquitectónicas (Guzmán 2011: 71). En relación a las etapas que constituyeron el desarrollo de la sociedad Chancay, Vicente Cortez (1998: 18-25), propuso tres momentos y estableció la siguiente cronología general:

900 d.C. — 1200 d. C Chancay Temprano

1200 d.C. — 1475 d. C Chancay Clásico (Pisquillo Chico, Lauri, Tambo Blanco)

1475 d. C. — 1533 d. C Chancay Inca

El reino de Chancay abarcó una extensión territorial desde el valle de Huacho hasta el de Chillón —ocupó los valles de Chancay y de Huaura donde se localizan sus principales sitios- con centro en el valle que le sirvió de nombre. Las fronteras de su alcance así como su influencia, aún no se han podido determinar ni demostrar que se extendió hasta el valle de Chincha en el sur y hasta el valle de Nepeña en el norte (Krzanowski 1991:31).

Los Chancay coexistieron con el Estado Chimú (imagen 1), que se desarrolló en el norte (valle de Trujillo), donde destacó el gran centro urbano de Chan-Chan. La sociedad Chimú tuvo cuatro regiones, su extensión litoral abarcó más de 1000 km., proyectándose hasta la zona de Pativilca, a 150 km. al norte de Chancay. En el norte no habitaron solo los Chimús sino también los Tallanes, los Tumpis y los Lambayeques. En la Costa Central, los Colli o los Collique y hacia el sur los Huarco, Chincha y los Ica (Guzmán 2011). Hacia el sur, a 100 km, se ubicaban los Ichma, cuyo centro principal fue el Santuario de Pachakamaq, en el valle de Lurín, centro de peregrinaje más importante de la Costa peruana. En la Sierra de Lima, hacia el este, cerca de los Chancay —en el Valle Alto— se ubicaron los Atavillos (Chancay y Chillón). Con relativa cercanía se ubicaron los Cajatambo (Pativilca y Huaura) y los Yauyos (Mala y Cañete).

Los niveles de progreso y éxito que alcanzaron los valles de la Costa delinearon tiempos nuevos:

... se puede decir que lo característico de este tiempo, es la existencia de al menos una ciudad en cada valle, con algunos, como el de Chancay, con un potencial capaz de sostener dos o tres asentamientos urbanos, como los de Lauri, Pisquillo Chico y Makatón, junto con un gran desarrollo agrícola y una agresiva actividad manufacturera... Pese a ello, no hay suficientes estudios como para proponer la existencia de un Estado centralizado en alguna parte del valle; en todo caso debieron existir varios pequeños señoríos. La manufactura Chancay aparece distribuida en los valles vecinos, pero no parece que eso sea parte de un proyecto expansivo de Chancay, sino parte de su propia dinámica de intercambios y relaciones con sus vecinos (Lumbreras 2000: 27,29).

La sociedad Chancay, como lo señala Lumbreras, evidenció una gran capacidad para construir, administrar y mantener centros arquitectónicos de gran extensión así como a una población que hizo posible ese crecimiento. Los costeños o yungas<sup>1</sup> —así se les llamó al territorio y a los habitantes de la Costa— fueron autosuficientes para obtener productos alimenticios. Los contextos funerarios fueron una fuente para conocer los productos que consumían estas poblaciones. Cornejo (1999) analizó diez contextos funerarios de la zona de Lauri y reportó en lo concerniente a productos alimenticios: "...chicha de jora, variedades de peces, diferentes moluscos, cangrejos, maíz preparado en jora, en humitas, cocido y entero, fríjoles, camote, zapallo, lúcuma, habas y cuy..." (Cornejo 1999:31). Describe también el reporte de Hilda Vidal (1968), en relación al estudio de veintidós estructuras (entierros) tardías de estilo Chancay negro/crema, procedentes de Pasamayo "...los rellenos de los fardos estaban compuestos por hojas de lúcuma, paca y grama..." (Cornejo 1999:36). Solo en alimentos obtenidos por la actividad agrícola se hallaron una diversidad de legumbres, verduras y frutas; además, de aquellos productos provenientes de la crianza, como el cuy. Hasta aquí se completó una dieta rica en proteínas y fibra.

Pero fue el mar la fuente inagotable de recursos, que ejerció, además, gran influencia en los Chancay y fue muy representado en todos sus soportes de memoria artísticos y utilitarios. El espacio geográfico que ocuparon los hombres de la Costa presentó una óptima variedad de recursos, por un lado el mar con su potencial diversidad de recursos marinos y

...las zonas fértiles para el cultivo en las cercanías de los ríos, creando una suerte de "dualismo ecológico" (lo que se ha realizado desde épocas precerámicas), en el que habrían tres tipos de poblados o comunidades (Guzmán 2011:83).

... pescadores en las playas, pueblos escogiendo la proximidad de lagunillas y pueblos principalmente interesados con la proximidad de un río —aunque sea de flujo estacional, no importa— pero que tenga zonas limosas donde se pueda sembrar (Engel 1987: 111).

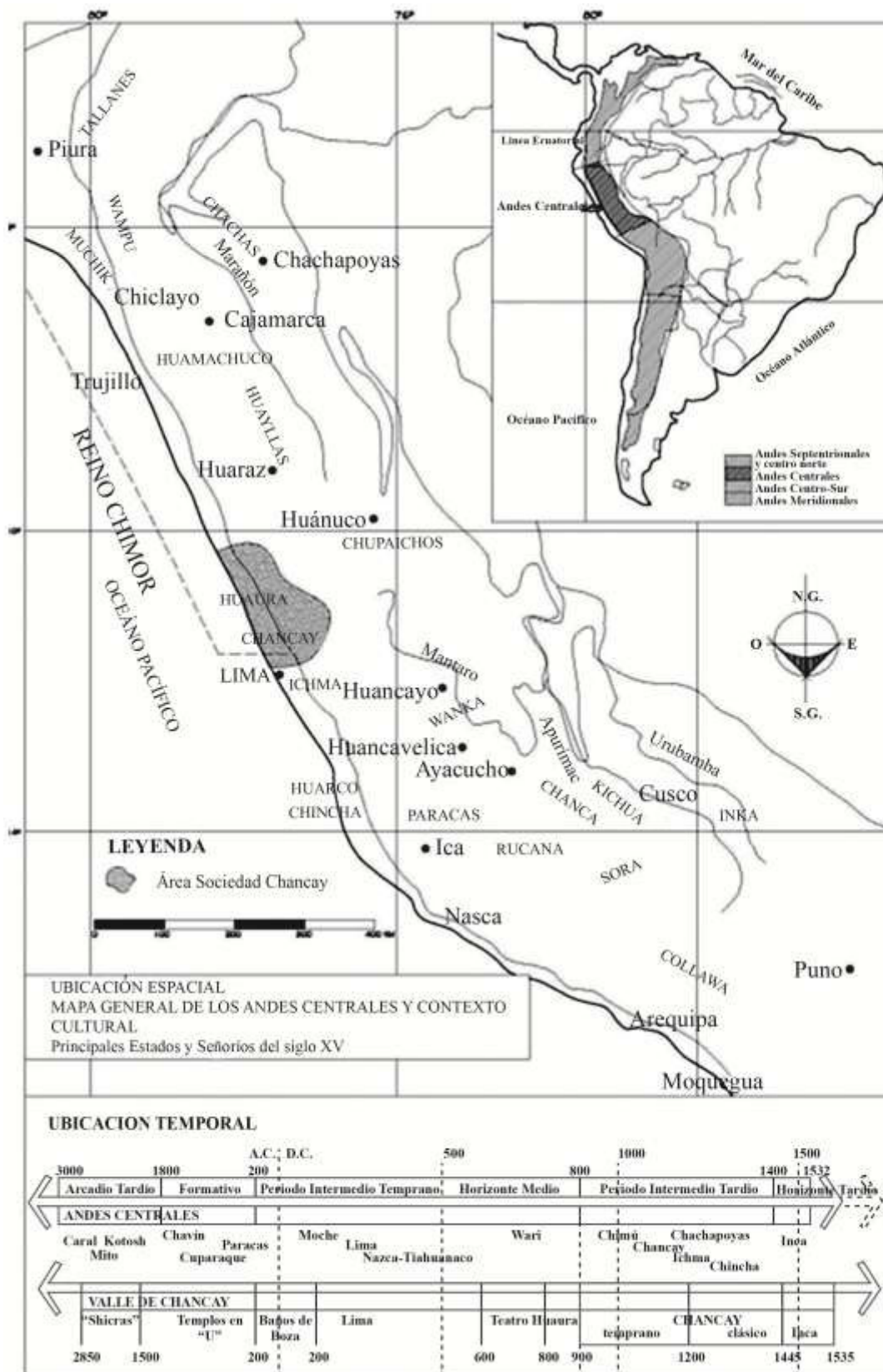


Imagen 1. Mapa de los Estados, reinos y curacazgos contemporáneos a la cultura Chancay (Guzmán 2011:261).

El mar fue camino amplio para la interrelación con pueblos distantes, como lo fueron también los propios valles que conectaban la costa con la sierra y la amazonía andina. Las diversas islas donde anidaban variedad de aves cuya carne, huevos, plumas y el guano fertilizante fueron útiles para el hombre en diferentes aspectos de su vida económica, social y artística. Uno de los depósitos de sal más importantes de la Costa peruana yace justamente en las Salinas de Huacho. Las lomas, ubicadas entre los desiertos mantienen una flora temporal y fauna silvestre que en el pasado fue más próspera. Otros recursos aprovechados por los costeños fueron las lagunas, montes y bosques, muy reducidos ahora.

Los Chancay también fueron una población de pescadores, actividad que no sólo fue para el consumo de sus gentes, sino que además, salaron y secaron el pescado que se convirtió en un artículo para el trueque con la sierra (Rostworowski 2004:313). Esa actividad exigía, además del trabajo físico, otras destrezas sociales: disuadir, negociar, llegar acuerdos, lograr un trueque justo, en suma, una dinámica de contactos y buenas relaciones.

Los valles y lomas fueron pródigas con los pobladores costeños

...el valle contaba con diversos afloramientos naturales como los de Baños de Boza o Lauri. Además, otro factor importante es el producido por el fenómeno de lomas y su consiguiente explotación. Allí se encuentran las lomas de Lachay y las de Iguanil, en las que deben incidir factores como la presencia de la cordillera de los Andes, las aguas frías de la Corriente de Humboldt, la dirección de los vientos y los lógicos cambios de temperatura como consecuencia de ello, entre otros, generando lluvias que posibilitarían el desarrollo de la vegetación (Guzmán 2011:83).

Los costeños o yungas tuvieron condiciones geográficas y recursos naturales que supieron potenciar y favorecieron su crecimiento. Las extensas playas y los dilatados desiertos, circundados por cerros; así como los ríos que equilibraron la aridez perfilaron a una sociedad que se condice con la abundante y extraordinaria producción manufacturera. El medio condiciona al ser humano. Sin duda, su existencia fue más holgada, su exposición a fenómenos naturales cruentos como heladas, exceso de lluvias, sequías eran menor a las de sus pares de la Sierra. Esta circunstancia los ungía de total autonomía y seguridad, hecho que les permitió tomar decisiones en cuanto a sus destinos; no hay un aparente poder foráneo que influyera sobre ellos, pero, además, no representaron un proyecto expansionista sino más bien una dinámica de buena vecindad.



### **Centros arquitectónicos**

La cantidad, variedad y belleza de los *objetos asociados* a los contextos funerarios Chancay, provinieron de saqueos indiscriminados por traficantes de piezas, aficionados o coleccionistas pero también, del trabajo de misiones y excavaciones arqueológicas a los centros arquitectónicos de esta cultura. La acción del primero sumado a la indiferencia y la incapacidad del Estado por proteger nuestro patrimonio arquitectónico de extensiones considerables; y la acción de constructoras, han destruido la arquitectura de lo que fueron zonas de habitación, áreas públicas, cementerios y zonas de producción Chancay.

Establecerse en un territorio implicó un conjunto de criterios y acciones como la elección del espacio geográfico -probablemente, el aspecto estético del lugar también fue considerado así como el mejor momento para la edificación considerando los ciclos naturales- su transformación o adecuación para la subsistencia; la interacción con el espacio natural para el conocimiento y la explotación de los recursos (Guzmán 2011).

Edificar exigió trazos, planos o maquetas, el patrón de organización espacial de los edificios Chancay debió contar con una guía para su construcción, además de una estrategia y organización para obtener los recursos materiales, convocar a los especialistas, responder a las necesidades y requerimientos de quienes fueron la mano de obra. Los centros arquitectónicos Chancay por sus dimensiones y características constructivas de ornacinas, cornisas, rampas al centro, plataformas tuvieron diversos usos sociales:

En el valle de Chancay, y de acuerdo a los registros establecidos, existen cuatro sitios arqueológicos de una mayor magnitud, que posiblemente debieron actuar como centros urbanos multifuncionales: Lauri (valle bajo), Pisquillo Chico y Pancha la Huaca (valle medio), y Lumbrá (inicio del valle alto). Luego están los importantes sitios de Macatón (valle bajo), Tronconal, Portillo y Cuyo (valle medio), como centros de mediana complejidad, aunque realmente, es difícil percibir en algunos casos su estructura compleja y establecer o diferenciar límites rígidos con el otro nivel. Por último, se encuentran los sitios especializados de Caqui 1 (La Bandurria), Caqui 2, Matucana o Cerro Andoma (valle medio) entre otros edificios ubicados aisladamente (Guzmán 2011:90).

Estas zonas que menciona Guzmán (2011) no son las únicas Hodnett (2004) señaló, además, de Lauri, Caqui y Matucana los centros arquitectónicos de Cerro Trinidad, Miraflores, Caqui, Pampa Hermosa, Pisquillo Grande, Pisquillo Chico, Macas, lugares de procedencia de la Colección de miniaturas textiles que posee Amano Museo Textil de Arte Precolombino y que son motivo de esta investigación (imagen 2).

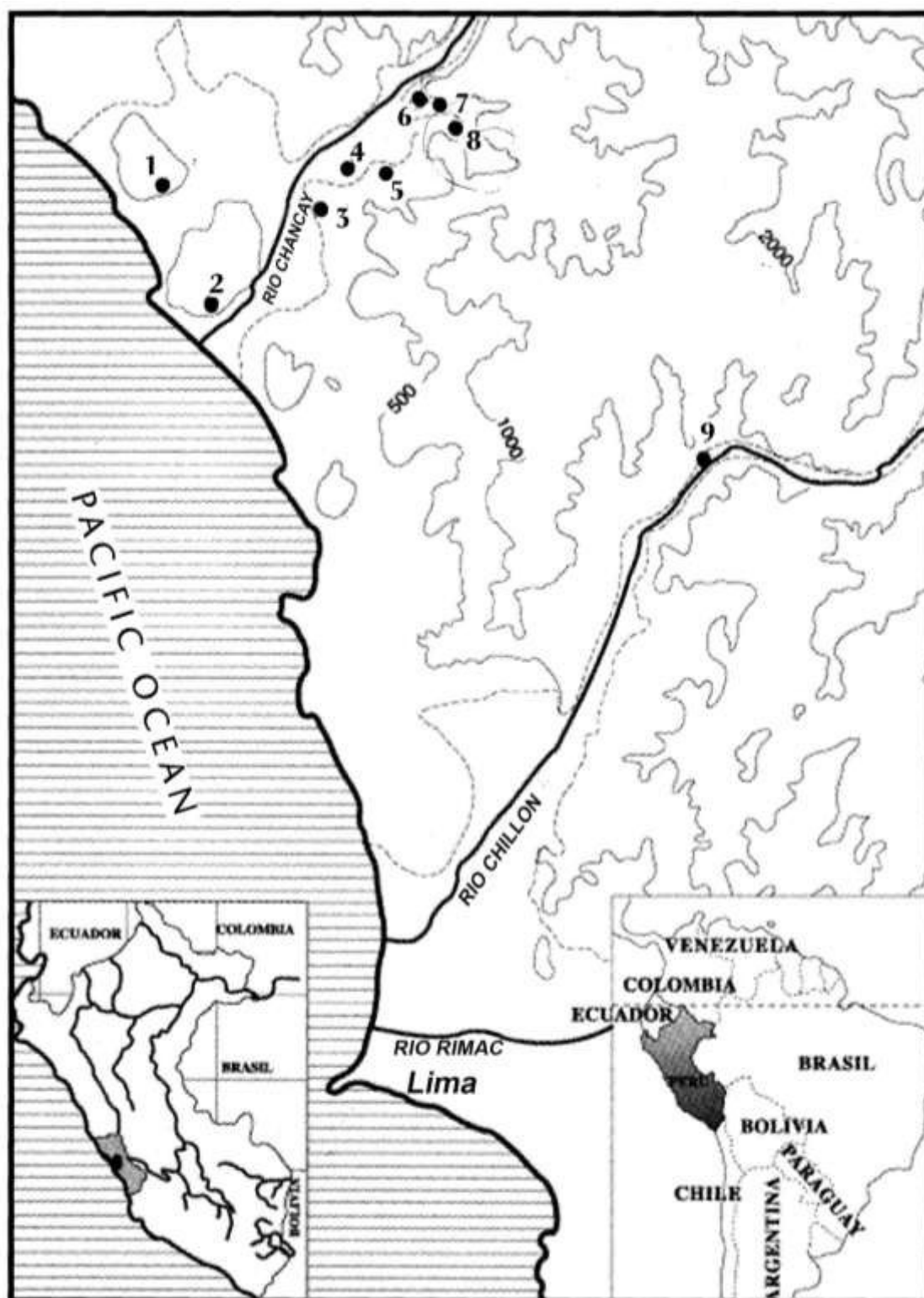


Imagen 2. Mapa de los centros arquitectónicos de donde proceden las miniaturas textiles Chancay motivo de esta investigación (Hodnett 2004:4).

- |                   |                     |
|-------------------|---------------------|
| 1. Lauri          | 6. Pisquillo Grande |
| 2. Cerro Trinidad | 7. Matucana         |
| 3. Palpa          | 8. Pisquillo Chico  |
| 4. Caqui          | 9. Macas            |
| 5. Pampa Hermosa  |                     |

Es tarea pendiente publicar un mapa que identifique todos los centros arquitectónicos a partir de las diversas investigaciones, trabajos de campo y registros que se han hecho considerando además, que muchos de esos sitios ya no existen por la mano destructora del hombre y la ausencia y voluntad política de recuperar, restaurar y salvaguardar nuestra cultura arquitectónica. En ese sentido el trabajo de campo e investigación de Guzmán (1991) en Pisquillo Chico es impecable pues por primera vez se tiene detalle de la disposición espacial de dos edificios pero además, incide sobre como los conceptos de dualidad, simetría, oposición, unión de contrarios están materializados en estas construcciones. La arquitectura es otro soporte más de memoria que evidencia y acentúa el pensamiento de los pobladores de esta cultura. Los ejes de construcción hacia donde muere el sol, los esquemas de cuatripartición a través de las rampas, los edificios en pareja idénticos pero invertidos, las rampas, graderías, varas de acceso, pasajes en zigzag, todo un universo constructivo que responde a un pensamiento a una manera de ordenar el mundo un mundo además en movimiento, que se regenera.

El fenómeno urbano no fue estático, los edificios fueron objetos de transformaciones, adecuaciones dependiendo de los usos y las circunstancias sociales o climáticas:

...desde construcciones por etapas, refacciones, demoliciones, reconstrucciones y, en muchos casos —como se manifiesta en las antiguas sociedades andinas— hasta los enterramientos y renovaciones rituales sacralizadas. En este sentido, ambos, centro urbano y edificio, poseen una dinámica propia —no son estáticos— como reflejo de los modos de vida familiares o institucionales dentro de una estructura social compleja, que incluyen vínculos de participación, reciprocidades, alianzas o también conflictos internos e interétnicos (Guzmán 1991: 47).

Estas modificaciones tanto como la propia edificación revelaron la capacidad constructiva, las especializaciones, la organización efectiva que se manifiesta también en todas las otras expresiones culturales de Chancay.

## **1.2. El mar como fuente de recursos naturales y morales. La división y especialización del trabajo**

El mar fue determinante y tuvo un papel trascendental en el desarrollo social, económico y producción artística de los pobladores costeros. Los Chancay gozaron y se nutrieron de un mar extraordinario por la riqueza de su fauna, una de las más abundantes y diversas del mundo. Lanning (1996:190), afirmaba que la pesca era capaz de sostener poblaciones permanentes, sin agricultura. En ese sentido, los yungas

gozaron de una autonomía y seguridad en el aspecto alimenticio, no dependían de la sierra.

El aporte del mar en la vida de los hombres costeños contribuyó a su posterior independencia y goce de tiempo libre "... resulta más factible que las comunidades atravesaran el potencial demográfico de la civilización acudiendo, en vez del cultivo intensivo de los cereales, a la pesca, actividad perenne, que además requiere poca labor pesada" (Fung 1972:27).

Efectivamente, la actividad agrícola demandó mayores recursos (semillas, agua, fertilizantes) así como de mano de obra para las diferentes etapas: preparación de la tierra, siembra, riego, cuidados, cosecha y acopio de los productos. Además, del factor tiempo, la espera a que los frutos sembrados, logren la madurez para el consumo. Existió actividad agrícola, como por ejemplo la siembra del algodón para cubrir la demanda textil. Sin embargo, el mar imponente que circundó a los Chancay, superó en inmediatez y menor trabajo físico a los productos resultado de la agricultura.

En épocas del Perú originario, el mar no fue muralla infranqueable para los pobladores costeños. Posiblemente fue así para los habitantes de origen serrano y los que provenían del interior del país y se habían instalado en sus orillas, ya sea por conquista u otros motivos (Rostworowski 2004:18). Sin embargo, para los yungas originarios o los que pudieron arribar a sus costas en migraciones marítimas, el mar fue principio de bienestar y no pudo ser hostil. Sobre balsas de junco o troncos, materiales que usaron los yungas, Thor Heyerdahl y de Gene Savoy probaron que el mar fue navegable tal y como fue representado en cientos de ceramios y textiles. Migraciones y viajes marinos a través de flotillas de balsas, son narradas en los mitos y leyendas. El Dios Naymlap llegó a Lambayeque sobre una balsa de totora lo mismo que Taycanamo a Trujillo. La costa permitió que se navegue a lo largo del mar, de norte a sur, pero también de manera transversal, uniendo playas con el interior del país (Rostworowski 2004:19). Las rutas naturales constituyeron una dualidad longitudinal y transversal: bordeando las playas o la bajada de la cordillera, siguiendo el curso de un río, permitió a los habitantes de la Costa Central tener contacto e intercambio económico y cultural con la Sierra.

Según Rostworowski (1981), el mar no sólo fue adorado por los costeños sino también por los pobladores de la Sierra

...cuando bajaban a los llanos no dejaban de ofrecer su mocha o sacrificio para obtener una venturosa estadía en la Costa. Guamán Poma (1936: foja 273) cuenta que el Inca tenía ordenada la veneración del océano y que los pescadores yungas situaban sus ídolos junto al mar. Según Albornoz (Duviols 1967) los cerros nevados y los volcanes situados en toda la cordillera marítima se reverenciaban porque miraban al mar. Este hecho les confería un mayor prestigio y aumentaba... sus bienes suntuarios poseídos (Rostworowski 1981:122).

Por sus dimensiones y por ser fuente de vida, el mar sobrecogió a costeños y serranos, esta dicotomía se tradujo en el caso de los costeños en ceremonias y rituales así como en la manufactura de objetos que lo representaron.

El mar, un hecho natural omnipresente para los Chancay, no solo significó un recurso efectivo que satisfizo una necesidad material, física, sino también, moral que devino, además, en un lenguaje y representaciones plásticas (imágenes 3 y 4). Godelier (1978), señaló el imperativo social, es decir "...una realidad natural se torna en recurso para el hombre solo por el efecto combinado de dos condiciones: el recurso tiene que satisfacer directa o indirectamente una necesidad humana; y poseer una utilidad dentro de una forma de vida" (Godelier 1978:16).



Imagen 3. Pieza de cerámica Chancay negro sobre blanco. Representa a un pescador sobre un caballito de totora. Luce sobre la cabeza un tejido, presenta los ojos delineados, dos tipos de pintura facial y en ambas muñecas pintura corporal de líneas en zigzag con puntos. Sostiene con ambas manos un objeto crema rectangular (remo) (Reid 2008:77).

Lo que fue significativo para el hombre, trascendió de las meras capas domésticas y se tradujo en símbolos, pudo armonizar sus modos materiales para concebir y materializar sus conceptos, sus ideas, las representaciones y concepciones que tuvo del mundo, es decir su intelecto, su capacidad de reflexionar.

El hombre se sirvió del mar para su reproducción y manutención física pero también para su desarrollo ético y moral (Godelier 1978:19).

Por otro lado, cuando el poblador costeño logró producir y dominar los sistemas hidráulicos volviendo fértiles a los valles, e intensificó el cultivo de las plantas, debido a nuevos aportes culturales, no decidió, siendo pescador, convertirse en campesino, muchos conservaron su misma actividad original.



Imagen 4. Fragmento de tapiz Chancay. Entre los diversos seres representados, destacan dos personajes en movimiento con un tocado crema sobre la cabeza, ambos sostienen con las manos objetos rectangulares blancos (Reid 2008:76).

Hasta finales del siglo XVI se mantuvo el *status* de los pescadores yungas, renuentes a ser agricultores. Sin tierras, ni aguas, vivían de los recursos que obtenían del mar y del trueque del pescado salado. Al igual que los pescadores que se mantuvieron como un

grupo de la población dedicada a una sola labor, los campesinos también formaron una clasificación ocupacional, separada de la anterior. La existencia de estas dos grandes divisiones del trabajo de subsistencia, la pesca y la agricultura, hizo que toda la estructura económica siguiera el camino de la diferenciación laboral.

Un corolario de ello fue que dejó a sus habitantes tiempo libre para dedicarse a diversas tareas. Superada la necesidad alimenticia, surgió la actividad suntuaria, reservada para aumentar el boato y fastuosidad de los señores, sacerdotes y dioses. La orientación de la división laboral es un aspecto sobresaliente de la organización económica yunga. Todas las demás actividades de producción siguieron la misma ruta artesanía, textilería, etcétera. Esta división del trabajo devino en una especialización del trabajo, es por ello la cantidad, variedad y calidad de textiles, cerámica, objetos de metal, madera, que se han encontrado y que provienen de las culturas costeñas y también de la cultura Chancay.

### **1.3. El universo de la cultura Chancay**

#### **1.3.1. Estructura social**

A diferencia de la organización urbana estatal, que imperaba tanto en el norte como en el sur, las manifestaciones culturales de la Costa Central, en particular en la región de Lima, representaban pequeñas entidades políticas a través de curacazgos o pequeños señoríos. Cada uno ocupaba, por separado, las partes medias y bajas de los valles. Destacaron los reinos de Ychma, Collique y Huaura, en los valles de Lurín, Chillón y Mala, respectivamente. Contemporánea y vecina de estas sociedades de la costa central fue la cultura Chancay.

Es importante entender que tanto el fenómeno social Chancay trasciende su propia cuenca y alcanza a las vecinas, así como diversos ecosistemas y pisos ecológicos determinando una gran variación de modificaciones en sus expresiones culturales, esto nos lleva precisamente a descubrir un gran vacío en la reconstrucción social Chancay: no sabemos salvo certeza efímera de algunos casos puntuales el proceso de su formación y gestación como entidad social, en qué lugar (o lugares) pudo fortalecerse esta vocación y cuál fue su rango de influencia directa la cual al parecer fue más extensa de lo que se ha querido reconocer (Alvino 2013:157).

Quién o quiénes dirigían los destinos de los centros arquitectónicos y los pobladores de la cultura Chancay, considerando las significativas extensiones de estos centros y la creciente población:

Son innumerables las noticias de la presencia de dos curacas para cada señorío, ya fuesen ellos pequeños o una macroetnia, como el Chimú...Es frecuente hallar que los españoles llamaban al otro señor como la "segunda persona" en vez de darle el nombre de curaca como lo hacían los naturales. Esta costumbre está claramente manifestada en una infinidad de documentos, y podía la dualidad transformarse en cuatripartición, pero no sabemos si era una costumbre de la región serrana o si pertenecía también a la Costa (Rostworowski 1999: 289).

### **1.3.2. El espíritu del poblador chancayano**

La riqueza de las manifestaciones culturales de nuestras culturas también respondieron directamente al espíritu, al mundo interior de sus miembros. Arturo Jiménez Borja reflexionó sobre el tema, y llega a conclusiones importantes partiendo justamente de la riqueza artística de los Chancay, seres invadidos de una sensibilidad que les permitió producir una cuantiosa variedad de soportes de memoria

Puede afirmarse que una de las características del espíritu del pueblo Chancay fue su laboriosidad, pues la inmensa cantidad de cerámica y textiles exhumados expresan artesanos hábiles. Pueblo con alegría de vivir, amantes de las cosas buenas: bella ropa, plumería, música, danza. Su interrelación con la floresta es manifiesta a través del prodigioso despliegue plumario en vestidos, tocados y mantos; en exóticas semillas utilizadas para collares, afeites y medicinas en maderas, sobresaliendo una muy apreciada, la palmera chonta (Jiménez 1982:11).

Campesinos, pescadores, músicos, ceramistas artífices de las esculturas antropomorfas llamadas cuchimilcos (imagen 5) y chinas (imagen 6), joyeros (imagen 7), talladores de madera (imagen 10), plateros (imagen 8), etcétera, compusieron un estrato importante en esta laboriosa sociedad. Este empeño permitió que la cantidad ingente de cerámica hallada en los contextos funerarios, fuese estudiada por arqueólogos y definieran el estilo Chancay conocido también como negro sobre blanco, que en realidad es marrón oscuro sobre crema (Guzmán 2011:22), y apareció al principio del Periodo Intermedio Tardío y permaneció hasta los tiempos de la invasión española (Krzanowski 1991:31). Sin embargo, en la parte temprana del Periodo Intermedio Tardío prevaleció una cerámica pintada de negro, blanco y rojo (Kaulicke 1997:10) que algunos llaman tricolor geométrico.





Imagen 5. Cuchimilco, figurilla femenina escultórica antropomorfa femenina. Cerámica moldeada de base blanca con delineados marrón oscuro sobre el cuerpo y pintura facial (Lavalle y Lang 1982:75).



Imagen 6. Cántaro cara gollete y cabeza escultórica blanca conocida como "China". Cuerpo oblongo negro o marrón oscuro. Tocado y adornos blancos (Lavalle y Lang 1982:69).



Imagen 7. Collar y brazaletes. Spondylus y algodón torcido. Pequeñas cuentas de concha marina. Collar de 33 cms. de alto. Brazaletes: de 32.5 cms. de largo (Lavalley y Lang 1982:167)



Imagen 8. Escultura en plata batida, moldeada e incisa con piedra verde engastada en los ojos. Decoración geométrica y arete de lentejuela. Se han representado los cinco dedos de los pies. El unku del personaje tiene una banda horizontal con diseños de olas estilizadas. La mano derecha presenta pintura corporal de figuras geométricas (Lavalley y Lang 1982:89).

Una manifestación más del espíritu del pueblo Chancay que reafirmó su sensibilidad fue el cuidado que tuvieron hacia el perro sin pelo, chino, viringo o ccalato. Este animal ha merecido ser tratado repetidas veces en la cerámica Chancay (imagen 9) así como su hallazgo en contextos funerarios

No representó una raza sino una anomalía congénita llamada hipoplasia estodérmica. El síndrome comprendió piel, dientes y uñas. El color negro de la piel se explicó por un aumento de la melanina, que protegió su desnudez. Estos perros no pueden desgarrar como los demás, sus dientes no son fuertes. Las uñas tienen igual condición. Fueron perros muy afectuosos e inteligentes. Necesitan mucho cuidado y protección. La admiración que la Cultura Chancay dispensó a estos animalitos indirectamente los retrató a ellos mismos, pues necesitan sensibilidad, bondad y ternura para cuidarlos (Jiménez 1982:13).

Este animal fue significativo para los Chancay, porque fue representado en objetos de cerámica y talla de madera y fue acompañante en el camino hacia la otra vida. Culturas como la Chimú, Sicán, Mochica, Ychsma, Wari e Inca también le profesaron atención por las representaciones principalmente en cerámica que se han encontrado de este animal.



Imagen 9. Vasija escultórica que representa al perro sin pelo. La textura irregular de la superficie de cerámica y la economía del color, le imprimen calidez, realismo y dramatismo a la pieza. Lo que antes se calificó como acabado burdo y simpleza cromática, hoy se reconoce como una fortaleza del estilo Chancay Clásico (Museo de Arte de Lima [www](http://www.museoarte.org.pe)).

James Willian Reid, a partir de las dos grandes especializaciones que desarrollaron los Chancay afirma:

Lo que sí se puede observar, tanto en la cerámica como en el tejido es una cierta ternura y serenidad, una desenvoltura que sugiere un pueblo sencillo y pacífico. Salvo raras excepciones,

no encontramos aquí los dioses represivos de Chavín, o los guerreros sanguinarios de los Mochicas, los personajes a veces terroríficos de Paracas o los cazadores de cabezas trofeo Nazca (Reid 1982:94).

En la cerámica Chancay destaca la economía del color, la sobriedad, pero a la vez sorprende por el detalle y la información que nos brinda sobre la vida y lo que rodeaba a los pobladores de esta cultura. Las formas oblongas de los cántaros o figurillas, no fueron limitación para que pintaran cada parte del cuerpo, adornos, tocados, pintura facial y accesorios como cántaros, bolso, etcétera. Sorprende el detalle y las formas sugeridas ante la falta de espacio, y el tono festivo de las representaciones de animales de diferentes tamaños y regiones. Son verdaderos altares de vida, una celebración de cuerpos en comunión feliz y natural. Representaciones antropomorfas e imágenes realistas o estilizadas, muchas de gran delicadeza, proyectan una sensación de unidad entre seres vivos; un grado de complicidad entre ellos, una relación y convivencia equilibrada. La presencia de loros y monos permite pensar sobre un intercambio y relación con los pobladores del norte y la Amazonía (imágenes 10 y 11).



Imagen10. Terminal de cetro. Madera tallada e incisa. Decoración ornitomorfa de pequeño loro. 102 cm. (Lavalley y Lang 1982:121).



Imagen 11. Cántaro con cabeza escultórica. Negro sobre blanco. Cuerpo oblongo blanco o crema. Tocado, Decoración zoomorfa y ornitomorfa: pequeño mono en el hombro y loro en la mano (Lavalley y Lang 1982:71).

Continúa Reid:

Los tejedores Chancay fueron propensos a emplear imágenes que evocan de manera espontánea y directa un ambiente de inocencia y pureza, como si la fuente de inspiración fluyera de la actitud abierta, intuitiva y sin malicia del subconsciente de un niño. Tanto los temas antropomorfos, zoomorfos, biomorfos, míticos y alegóricos, como las composiciones no representativas, evocan frecuentemente un mundo mágico, fantástico y encantador, o lo que el Occidente sofisticado llamaría surrealista. Pero el proceso por el cual el artista de Chancay llega a definir y expresar sus motivos no era ni cerebral ni intelectual sino el producto de una visión panteísta y animista profundamente alentada por la magestad del universo terreno y etéreo. Evidencia una conciencia de su humildad frente a los dioses y una apreciación ingenua de las maravillas de la naturaleza, característica de su vida (Reid: 1982: 112).

Fueron las telas pintadas, estos lienzos de diversos tamaños, donde predominaron los colores ocre y pasteles en las que se construyó un discurso estético dinámico y fantástico. Impregnados de libertad y despreocupación en el trazo, el ritmo de sus composiciones halló su propio orden, la frescura de sus invenciones, sus creaturas y sus seres solares, fueron producto de agudos observadores, tributarios del mundo material, pero también del mundo interior y del saber.

#### **1.4. Origen y función del textil en el mundo andino**

La tradición textil en el Perú es la manifestación más antigua y lograda por las culturas originarias. Antes que la cerámica y el arte en metales preciosos, el textil emerge y logra extraordinarios niveles de perfección y sofisticación. Sus artífices tuvieron como soporte y logro – porque las domesticaron- fibras vegetales y animales. Desplegaron diversas soluciones técnicas a las necesidades y exigencias estéticas y estructurales de su tiempo; con sencillos instrumentos, ciertamente rudimentarios en comparación a sus logros técnicos como la obtención de finos hilos con una torsión<sup>13</sup> y grosor que asombró por su resistencia y belleza, lograron complejas construcciones inteligentes y sublimes, verdaderas obras de arte que reflejaron el pensamiento, conocimiento y mundo interior de nuestras sociedades del Perú originario.

Sobre el origen del textil, Lumbreras (1991) señala:

...el origen del tejido está en las cuerdas, las sogas, las canastas y las esteras, así en ese orden, que los primitivos cazadores tuvieron que usar para apoyar su trabajo de apropiación de los recursos naturales... La cuerda supone de enredar dos o más elementos fibrosos relativamente elásticos para tener un instrumento de unión entre dos o más objetos que se quieren “amarrar”. La cuerda fue necesaria aún para unir los segmentos de una piel o para asir una punta de proyectil a la jabalina que permitirá proyectarla. La cuerda fue la forma más elemental de unir fibras que es el principio del arte textil... (Lumbreras 1991:10).

Todo inicio denotó sencillez y economía. La necesidad demandó la capacidad de observar, probar, apropiarse y tomar todo lo que el entorno ofreció, para resolver nuevas

circunstancias y vivir mejor. Las fibras vegetales soporte de estas cuerdas primigenias permitieron unir y sujetar objetos.

Es en la Sierra Norte del Perú, en una cueva que se ubica en las faldas de la Cordillera Blanca, en un complejo de cazadores pre-cerámicos, en Guitarrero, que

... James M. Adovasio y Thomas F. Lynch nos han informado del hallazgo de cerca de 53 piezas de cuerdas y unos tres fragmentos de canastería... Las noticias más primitivas de que disponemos datan del 6to. al 8vo. milenio anterior a nuestra era, tanto en la Costa como en la Sierra. Con fechas que oscilan entre 8600 y 8000 años a.C, aparecieron las primeras evidencias de cuerdas y canasterías elaboradas con fibras vegetales, confirmando la gran antigüedad no solo de la cuerda sino también de la técnica de cruzar fibras en dirección opuesta para obtener superficies llanas del tipo de las esteras o las canastas (Lumbreras 1991:16).

Cuerdas y esteras fueron la base del tejido; las esteras cumplieron varias funciones, cubrir espacios u objetos, aislar el cuerpo de la tierra. Tanto del frío como del calor al sentarse o echarse, además, suavizó la dureza o irregularidad de las superficies.

En un sitio de enterramiento colectivo del cuarto milenio a.C, cerca de Paracas, Engel (1960) encontró esteras utilizadas para envolver cadáveres, dando una idea acerca de la posibilidad de usar estos lienzos de fibras semi-duras entrelazadas como cobertura del cuerpo humano. Las fibras blandas combinadas con hábiles técnicas de entrelazados, anudado, etcétera, se usaron hacia el quinto a sexto milenio, cuando el tejido adquirió usos y beneficios mayores. Las bolsas más o menos elásticas se ampliaron a mantos, túnicas, faldas y otras prendas de vestir cada vez más complejas. "El cuerpo humano pudo entonces liberarse del duro pliegue de las pieles apenas curtidas o del crudo enfrentamiento desnudo a la alternancia climática, mediante el uso de los flexibles lienzos tejidos" (Lumbreras 1991:18).

La familiaridad, el dominio y las posibilidades técnicas que el hombre desarrolló para ablandar y suavizar las fibras vegetales hasta el punto que le permitió proteger su piel, fue el laboratorio para la posterior evolución del textil usando fibras de algodón y pelo de camélido como base.

#### **1.4.1. Materias primas: algodón y pelo de camélido**

Los primeros datos que tenemos de la utilización del algodón como fibra textil proceden del periodo Arcaico Medio (2500 - 1.300 a.C), momento en el que comienza a abandonarse el empleo de otras fibras vegetales como el junco y el maguey, que hasta entonces habían constituido la única materia prima para la elaboración de textiles. En estos momentos las piezas textiles se hacían exclusivamente con diversos tipos de agujas, ya que aún no existía el telar (Lumbreras 1991:20).



Murra (1958:147) afirma que el algodón se encuentra en algunas de las capas arqueológicas más antiguas, anteriores a la llegada del maíz a la Costa. La especie de algodón usado por los pobladores de la culturas originarias peruanas fue el *Gossypium barbandense*, nativo del norte del Perú y el sur del Ecuador (Bourdon 1984,1986) que sigue siendo cultivado hasta el día de hoy (Vreeland 1986:310). Destaca por la longitud de su fibra, comparada con las barbas humanas, de ahí su nombre específico. Rodríguez (2003:102) afirma que es probable que también sea originaria de la cuenca del Amazonas y propone su relación con los pescadores precerámicos norteños

En los niveles más antiguos de Huaca Prieta, asentamiento cultural de la costa norte (3100 – 1300 a.C) se han desenterrado fibras de color chocolate y una red de color oscuro característico de *G. barbandense* (Bird, 19458; Bird et al ,1985). Según parece, los antiguos pescadores fueron los primeros que cultivaron el algodón de color. Ellos separaron y seleccionaron intencionalmente tales colores; tejieron sus redes con los tonos oscuros, lo cual resultaba beneficioso para la pesca y cuya tecnología tradicional aún se conserva hoy en día (Rodríguez 2003:100).

La identidad que atribuye Rodríguez (2003) a los pescadores como cultivadores de algodón pardo les da una mayor connotación y *status* dentro del sistema social. La pesca fue una de las actividades económicas más importantes de la costa originaria y particularmente durante el Intermedio Tardío. Los pescadores y su actividad han sido representados en diversos soportes según las evidencias arqueológicas, además fueron comerciantes, pues trocaban pescado. Sin duda un gremio que merece mayor investigación. Pero además, el algodón en estado natural presentó seis tonos desde blanco hasta marrón oscuro (Martínez 2005:52).

El algodón fue cultivado en los diferentes valles de la desértica Costa. “Este algodón se cría en los valles de los llanos, y en otras partes calientes,... y hacen sus ropas de él con que no sienten falta ninguna, porque la ropa de algodón es conveniente para esta tierra” (Cieza de León 1992 [1550]: 339).

El logro de la fibra de algodón tuvo diferentes etapas, así como especialistas, logística y recompensas. La labor primera fue la siembra, que les correspondió a los agricultores: preparar el terreno (limpieza, humedecer la tierra y el abono), el cultivo, el seguimiento, el control y cuidados (ante probables plagas) y finalmente la recolección o cosecha. El proceso de la producción textil consistió en el desmote (retirar la mota, la fibra de algodón de la planta), el desepite (retirar las pepas de la fibra del algodón), la selección y ordenamiento de las fibras para formar una mecha, que posteriormente será torcida

para otorgarle resistencia y finura al hilado resultante, dependiendo del uso y el tipo de prenda que se confeccionará (Brugnoli, Sinclair, Hoces de la Guardia 2006:14).

El algodón y el pelo de camélido son fibras que permiten hilarse, es decir formar hilos. El hilo es continuo y regular. Estos adquieren mayor flexibilidad y consistencia, a diferencia de otras fibras más duras. El hilado (imagen 12) fue una actividad realizada por especialistas, “quienes debían producir gran cantidad de este recurso para surtir talleres textiles locales o comerciar fibras entre las diversas regiones del antiguo Perú.” (Amano – Museo Textil Precolombino). Son las mujeres, según las fuentes materiales y escritas quienes estaban asignadas a este trabajo “...no solo en sus casas sino cuando andan fuera de ellas, ora estén paradas, ora vayan andando, que como no lleven las manos ocupadas, no les es impedimento el andar para que dejen de ir hilando...” (Cobo 1964 [1653] Tomo II, Lib 14 Cap. 11: 258). El hilado se realizó también mientras se caminaba, tal y como vemos en la actualidad a mujeres en el campo y a las propias migrantes en las ciudades. Esta especialización garantizó una factura de calidad en el hilo así como los diversos grosores requeridos dependiendo de la prenda a tejer.

El hilado consistió en jalar una punta de copo o mota y frotar en un sentido mientras se va enrollando el hilo obtenido en una vara llamada huso. Esta tiene en un extremo un piruro que es una cuenta que añade peso y balance al proceso. El hilo, torcido en un sentido u otro (S o Z), puede volver a ser hilado con otro hilo, generando dobles hasta cuádruples hebras que son empleados en flecos y trenzas en la ropa. El sentido de la torsión depende si el huso se hace girar apoyado en el piso o muslo, o si gira suspendido. (Amano – Museo Textil Precolombino)

La dirección de la torsión de los hilos (imagen 13), sea hecha hacia la derecha (S) o hacia la izquierda (Z), no solo se vincula a un aspecto estructural del tejido sino que está cargada de significado. “Para los actuales tejedores aymaras, el hilado a la izquierda, denominado “lloque”, tiene un sentido mágico y ritual, y lo reservan para tejer objetos de uso ceremonial o funerario” (Brugnoli, Sinclair, Hoces de la Guardia 2006:14). Esta etapa inicial del tejido da cuenta de la existencia simbólica de la base del tejido. Esta torsión de hilo se advierte en las gasas Chancay estudiadas por Rosa Fung (1974).



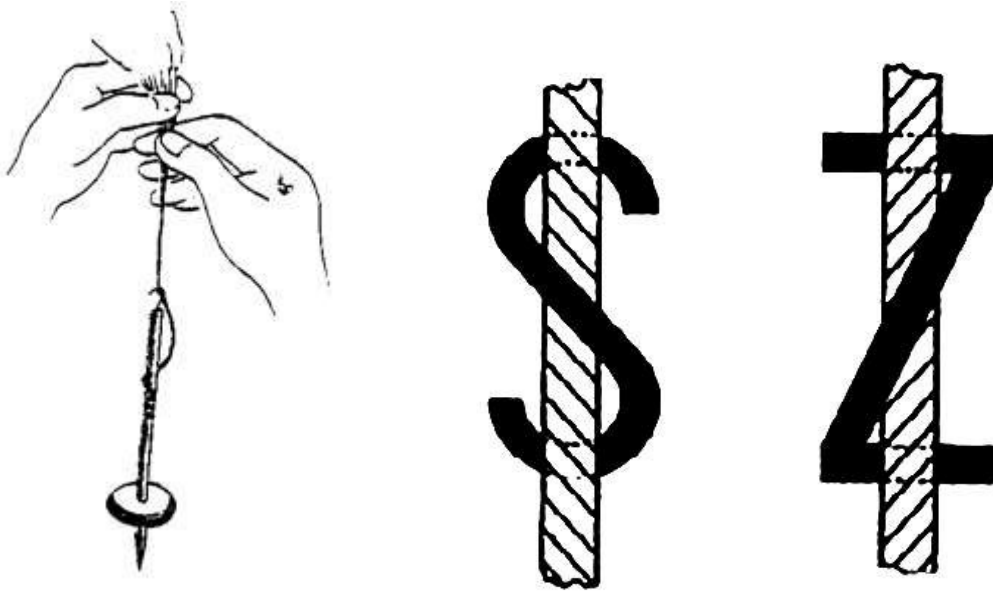


Imagen 12. Dibujo de hilado. [tps://www.castrodelncondado.com/miscelania4/misc16\\_colahm](https://www.castrodelncondado.com/miscelania4/misc16_colahm)

Imagen 13. Dibujo torsión de los hilos en S y en Z.  
[tps://www.programadetextilizaciónblogspot.pe/2014/12/capitulo6](https://www.programadetextilizaciónblogspot.pe/2014/12/capitulo6)

El teñido del hilo fue otro aspecto reservado también a especialistas, en la sociedad Inca son los caucamayos “indios que tenían a cargo de coger los colores con se tenían las ropas” (Cobo 1956 [1653] lib. XV, cap. II, pp.239-240 del vol. 2).

El tejido y el pintado, si fuera el caso, fueron los momentos finales del proceso de manufactura de un tejido. Todas estas etapas exigieron, además, una dirección, seguimiento y control para su cumplimiento.

El desarrollo de la textilería “se logra gracias al invento del telar (imágenes 14 y 15) y del lizo, instrumento de madera de sección circular que permite contener los hilos de urdimbre facilitando el desarrollo técnico y rapidez del tejido (2000 – 1800 a.C)” (Manrique 1999:29).



Imagen 14. Mujer "de edad de treinta y tres años, tejiendo en telar de cintura. Ilustración de la Crónica del Buen Gobierno. Felipe Guamán Poma de Ayala, 1610. <https://www.educ.ar/recursos/91283/textiles-paracas/fullscreen>.

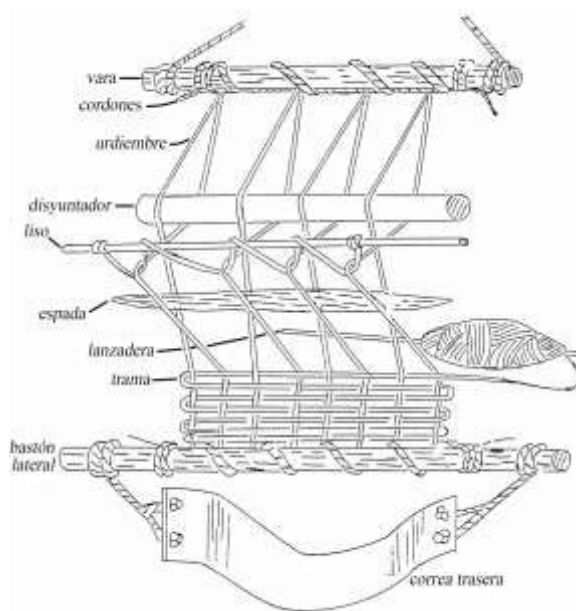


Imagen 15. Dibujo de telar de cintura y sus partes (adaptado de Versteylen 1999:8).

La estructura tejida a telar es “una superficie generada por el entrelazamiento de elementos verticales, llamadas urdimbre, y horizontales, trama”. La urdimbre es el o los sistemas de hilos verticales en relación al tejedor. La trama es el o los sistemas de hilos horizontales en relación al tejedor.

Versteylen (1988) sobre el sistema del telar comenta:

La complementación más importante del telar, consiste en el uso de un sistema que permite alzar o bajar en una sola operación las urdimbres, para eso se usa un palo (el lizo) que se ubica transversalmente sobre el urdido. Las urdimbres inferiores son enlazadas individualmente por un hilo formando un lazo, pasando entre cada urdimbre superior. Estos lazos se fijan sobre un cordón que a su vez se amarra contra el lizo, este armazón constituye el tinglado; para operar se levanta el lizo, y se jalan las urdimbres inferiores por encima de las superiores formándose el cruce por encima; después de pasar la trama se deja de bajar el cruce de un solo golpe obteniéndose el cruce siguiente por debajo de las urdimbres superiores y estando las dos partes de urdimbre en su posición inicial. Operando así, el tejido se acelera y permite una mejora en la calidad de la textura (Versteylen 1988: 12).

Esta descripción del procedimiento del uso del telar permitió el tejido de magníficas prendas para el uso doméstico, ritual y mortuario, además, significó una actividad que exigió largas jornadas de trabajo, coordinación, ritmo, rapidez y creación. Esta práctica exigía una posición y esfuerzo físico, los tejedores deben estar arrodillados o sentados, el telar está sujeto a la cintura; y los brazos y manos se mueven constantemente subiendo, bajando y jalando el lizo y los hilos. Pero además, el esfuerzo físico de las manos, la concentración, la capacidad de creación, corrección e inspiración. Fue una actividad intelectual cuyos resultados han trascendido a las épocas originarias convirtiéndose en creaciones que han sobrevivido y trascendido a su tiempo, por ello es que son consideradas obras de arte.

La otra fibra natural que se usó además del algodón, para la actividad textil, fue la del pelo de camélido.

La arqueología no sólo prueba la existencia de camélidos en la costa, sino que su número fue muy superior a lo supuesto comúnmente. La presencia de restos de esos animales en Los Gavilanes, en Huarmey parece normal ya que en el precerámico estaban domesticados...en la costa norte por la acumulación de excremento y huesos se demuestra la presencia de camélidos...El pastoreo en las lomas no sólo fue un recurso de los grupos serranos como en la actualidad, sino los propios yungas poseían rebaños de camélidos. Dada la escasez de pastos en los llanos, es natural que las llamas fueran enviadas a pastar a las lomas durante su época de verdor (Rostworowski 2009:279).

Ello significa que los camélidos no sólo se obtuvieron por intercambio con la sierra, sino que se aprovecharon la humedad ambiental de las lomas para el pastoreo y sobrevivencia de hatos de estos animales. El hombre de la Costa supo mantener su

independencia económica y su capacidad de movilidad no le impidió esta fluctuación para la obtención de este recurso. “En la costa norte las llamas servían para transporte, además es una de las principales fuente de proteínas en la dieta de sus habitantes. También se han encontrado entierros de animales sacrificados a las huacas y a los difuntos” (Rostworowski 2009: 279). En toda la costa la crianza de camélidos fue una práctica que permitió contar con esta fibra para la actividad textil, el transporte, la alimentación y el uso ritual, el recurso fue aprovechado íntegramente.

#### **1.4.2. Tipos de telares**

En el área andina se usaron tres tipos de telares los que sobreviven hasta la actualidad: el telar de cintura o de faja renal; el telar horizontal o de cuatro estacas; y el telar vertical.

La acción de tejer en telar de cintura o faja renal, por mujeres, fue representada innumerablemente por los Chancay en objetos de arcilla y en textiles tridimensionales (imagen 19). “El telar de cintura es liviano y portátil, con el que se pueden hacer una multiplicidad de estructuras. Sin embargo, este instrumento solo permite tejer piezas angostas y largas, como fajas, bandas o telas de pequeño o mediano formato” (Brugnoli, Sinclair y Hoces de la Guardia 2006:14). Las dimensiones de una pieza textil ayudaron a determinar el tipo de telar que se usó y probablemente despejar dudas sobre la cultura o región donde se produjo. El telar de cintura (imagen 14), por la facilidad del transporte, ha sido hasta hoy, de los más usados en regiones de la Costa, Sierra y Amazonía.

El telar horizontal o de cuatro estacas (imagen 18).

... que consta de dos varas paralelas sujetas con cuatro estacas clavadas en la tierra, permite hacer estructuras más cerradas que resultan en tejidos finos y densos de faz de urdimbre. El telar vertical, compuesto de cuatro varas amarradas entre sí, es práctico para realizar prendas de mayor envergadura, como las camisas-*unkus* Wari o Inka, elaboradas en técnicas de tapicería enlazada, en las que pueden participar varios tejedores a la vez (Brugnoli, Sinclair y Hoces de la Guardia 2006:14).

El telar vertical (imágenes 16 y 17) fue usado tanto en la Costa como en la Sierra por igual y es adecuado para la confección de piezas grandes. El uso del telar horizontal o de cuatro estacas fue principalmente usado en el Altiplano para tejer grandes mantas en patrón de urdimbre.



Imagen 16. Telar vertical en dibujo de Guamán Poma de Ayala. Representa al «fraile mercedario Morúa» apaleando a una trabajadora de un obraje. La leyenda dice: *Fraile Merzenario Morua. Son tan bravos y justicieros y mal trata a los indios y haze traauajar con un palo en este reyno en las dotrinas no ay rremedi.* (Guaman Poma 2005 [1615]:524).



Imagen 17. Telar vertical, Tomado del Museo Provincial de Ica <https://www.museo-regional-de-ica/ESP/03-01-cultura-Paracas>



Imagen 18. Telar horizontal o de cuatro estacas. Amano – Museo Textil de Arte precolombino. Exposición Permanente.

### 1.4.3. Función del textil

La importancia y atención que tuvo el textil en todas las sociedades del Perú originario, se evidencia, por la cantidad, calidad, belleza y variedad de las piezas halladas. El estado conservado de los textiles por la milenaria aridez de los contextos funerarios principalmente de la Costa peruana permite su estudio.

Las funciones que cumplió el textil son transversales y complejas: la mortuoria en primer lugar que demandó lo mejor de esta tradición. El vestido asimismo, como necesidad doméstica, expresión de *status*, orgullo y sello identitario de las naciones, fueron otra función que cumplió el textil. La función comunicativa para acentuar las ideologías, tan liviano y transportable, el textil surcó territorios y se convirtió en un efectivo medio para informar. Ofrenda preciada, medio para mostrar respeto, para alagar así como objeto de trueque, su valor intercambiable permitió trocarlo por productos alimenticios, utilitarios e incluso suntuosos que no se producían.

El arte textil despertó admiración en el invasor español, los primeros cronistas reconocieron la belleza y finura de las creaciones de los peruanos originarios, ante sus ojos se proyectaba una práctica y tradición milenaria de más de 5000 años de antigüedad. La tradición tiene una densidad que, además, se expandió y logró que el observador reconozca la diversidad de los diseños, la espléndida ornamentación, la sutileza, la audacia de los colores, la delicadeza y belleza de cada obra textil.

Los tejidos envolvieron una y otra vez los cuerpos de nuestros antepasados, formando fardos o sólidos bultos, sujetos por cuerdas a modo de verdaderas redes. Esta copiosa y abrumadora realidad textil que los protegió, sobrevivió hasta nuestros días. Y es el medio que permite reconstruir y conocer el perfil de quienes integraron estas sociedades.

Lumbreras (1991), sobre los fines sepulcrales de los textiles señala que:

Era costumbre en el antiguo Perú-quizá desde el 3er. o 4to. milenio a.C – envolver a los muertos en verdaderos fardos funerarios, formados por sucesivas capas de tejidos a veces combinados con rellenos de algodón no procesado u hojas de diversas plantas. En dichos fardos, además de los vestidos y otras ofrendas depositadas en torno al cadáver, se encuentran con frecuencia telas que solo pudieron servir para formar parte del ajuar funerario, con función de “envolver” y no de vestir o cubrir un muro o un piso (Lumbreras 1991:12).

La función funeraria que cumplió el textil por condicionamiento de las instituciones sociales, exigió volumen de trabajo, constancia y rapidez. La muerte no espera. La cantidad y calidad de tejidos que envolvían a los muertos demandó algodón y pelo de camélido, que son las fibras que se usaron para los fines mortuorios en las culturas originarias. La manufactura textil fue expofesa para la muerte: “Los muertos eran adornados con ropa nueva y varios vestidos sin estrenar se colocaban en la tumba” (Poma 1936:290 y 194). Esta afirmación corresponde a las practicas mortuorias de los Incas sin embargo, como señala Murra y como lo comprueba las evidencias materiales “En la Costa la arqueología indica que tal costumbre no fue sólo incaica sino panandina y que su antigüedad es de miles de años” (Murra 1958:152).

Fung (1990) hace mención sobre un fardo funerario procedente de un cementerio del valle del Rímac asignado al periodo Intermedio Tardío (1000 – 1300 d. C) que se abrió en el Museo de Antropología y que señala “... arrojó sin contar los textiles decorados, unos 60.3 m<sup>2</sup> de tela sencilla de algodón, entre envolturas y ropa” (Fung 1990:10). La cifra es significativa y demandó tiempo, paciencia y dedicación. La muerte emplazó consagración y una labor coordinada con los agricultores. La autora calculó que para esa cantidad de tela se requirió alrededor de 265 km. de hilo y que para obtenerlo se habrían empleado más de 4, 422 horas, solo para hilar. Es decir 184 días que equivalen a 6 meses, considerando 30 días por mes. Claro está que esta labor de hilado pudo ser hecha por varias personas y reducir considerablemente el tiempo pero no las horas-hombre, porque la obtención de un volumen tan grande de materia prima, movilizó y requirió de medios y recursos humanos. Fung hizo otros cálculos que ratifican la considerable inversión en materia prima, fuerza de trabajo y capacidad creativa para la elaboración de textiles que integraron un contexto funerario de la cultura Paracas:

... se han realizado otros cálculos para determinar el área cultivada de algodón que habrían exigido las envolturas de un fardo funerario de Paracas, sobrepasando los 300m<sup>2</sup>. Se llegó a la conclusión de “toda la cosecha” anual de una plantación por lo menos de 4000 m<sup>2</sup>. Cifra que podría duplicarse, en razón de que el promedio de peso de 1m<sup>2</sup> de tela sería mayor pues las telas, estando nuevas, indudablemente pesaban mucho más que al momento de las investigaciones, ya afectados por el paso del tiempo, las condiciones de enterramiento y el deterioro sufrido (Fung 1990:10).

“Yácovleff y sus colaboradores hicieron un cálculo aproximado de la cantidad de algodón necesaria para tejer el fardo funerario de una sola momia de Paracas: medía 300 metros cuadrados; se utilizaría la producción de más de una hectárea de tierra” (Murra 1958:152).

Los textiles fueron parte esencial de la vida política, y además, ligadas estrechamente a las expresiones religiosas. En el Estado inca "...en los ritos más importante había siempre sacrificios de textiles, de tamaño natural o en miniatura, que eran quemados" (Gisbert: 1950:21). Se tuvo un uso y práctica religiosa alrededor del textil, precisamente por ello, se le atribuía un significado mágico cultural que le permitió ser utilizado muchas veces en los sacrificios (Cantú 1995:125). El sacrificio como homenaje u ofrenda pero también como esfuerzo y desprendimiento de algo preciado para alcanzar un objetivo, fueron las motivaciones del destino de los textiles. Llamas y textiles fueron las principales ofrendas que los Incas entregaban en señal de respecto. El textil fue también una compensación ambicionada por ser considerada un don en el Estado Inca

...para los altos administradores, el intercambio de vestidos constituyó parte de los acuerdos diplomáticos y militares; tejidos y vestidos fueron ofrecidos a los vencidos como dones, ceremonial signo de penetración así como de inicio de relaciones de dependencia y vínculo de compromiso con las obligaciones de reciprocidad (Cantú 1995:125).

El textil, como medio de las relaciones diplomáticas tan necesarias ante acciones de sometimiento y guerra significó el puente para resarcir y aplacar el orgullo de los pueblos sometidos, iniciar y restablecer las nuevas relaciones bajo otra administración; además, fue la garantía de un nuevo orden con compromisos y correspondencias.

El textil fue tributo, es decir, la obligación que tuvieron los pobladores de proporcionar la

...mano de obra para el tejido, que constituía, junto con el tributo en trabajo agrícola (cultivando las tierras del Estado y del culto) una de las obligaciones básicas de los pueblos sujetos al Estado inca, el cual proporcionaba la lana para hilar para que las unidades domésticas tejieran tanto las prendas que debían entregar tanto como tributo como de la ropa de los propios miembros de cada unidad doméstica. Estas obligaciones, a su vez, implicaban un derecho a reciprocidad (Gisbert 1950:19).

El textil satisfizo una necesidad doméstica básica que fue la del vestido, pero, además, fue el centro de un constante interés y preocupación por su manufactura con posibilidades expresivas, estéticas, técnicas diversas y sofisticadas. Para para cada género, edad, estamento o circunstancia de la vida, ceremonias, rituales, se impusieron diferencias que también evidenciaron *status*, labor, condición, etcétera. Cada nación fue una extraordinaria fuente diversa y distinta del vestido propio. Materiales, formas, colores, detalles, calidad y cantidad distinguieron el vestido de las culturas. Hecho que permitió reconocerse y diferenciarse.



Existen resistencias actualmente en los pueblos de la Sierra y Amazonía, principalmente, pese a la irrupción de Occidente con su discurso civilizador y homogenizante, por preservar y usar sus trajes o vestidos tradicionales. Y son las mujeres esencialmente las que no renuncian tan dócilmente a esa identidad y memoria textil. En muchas de las culturas originarias del Perú, fueron las mujeres quienes hegemonizaron esta práctica milenaria. Y es el peso de la tradición, su interiorización y el orgullo de la pertenencia que se resiste a doblegarse. El vestido fue como una segunda piel.

El tejido fue útil también para cubrir el suelo, al igual que las esteras, o como lienzos para cubrir muros. En la Costa Norte, según Rostworowski (2004:329,330), existían pintores de mantos, que tenían por oficio el pintar ropa y ofrecían sus servicios de valle en valle. Es un hecho, afirma la estudiosa, que el virrey Toledo envió al rey cuatro paños que ilustraban la vida de los Incas. En Túcume, Chuspo, Collique y Lambayeque, Espinoza (1987:189,197, 203) corrobora que existieron especialistas y grupos que se dedicaba a pintar ropa y mantas.

El uso del textil atravesó varias estructuras, trascendió la necesidad del vestido, al uso social doméstico, al uso ritual y mortuario pero además, al discurso comunicativo. Su lenguaje palpable, visual, corporal, superó los obstáculos idiomáticos entre las culturas del Perú originario, transitó por vastas regiones de norte a sur, transportando en tapices, gasas, tejidos pintados, reticulados etcétera su entorno geográfico, sus dioses y creencias. Como señala John Murra: "...ningún acontecimiento civil, social, militar o religioso, estaba completo sin textiles, siendo estos donados u ofrendados, quemados, intercambiados o sacrificados" (Murra 1962: 722). El textil fue objeto, medio y sujeto omnipresente.

El hombre del Perú originario logró comunicar y acentuar sus identidades locales a través de una sólida reserva de tecnologías textiles. Esa carga comunicativa la hallamos también en los textiles incas "...habían, además, otras telas confeccionadas para uso exclusivo del Inca, en algunos casos, tejidos y formas de vestir del soberano revestían un particular valor de comunicación con los súbditos" (Cantú 1995:126).

### 1.5. El arte textil de la cultura Chancay

Los tejedores de la cultura Chancay conformaron una población de personas capaces de dominar excepcionalmente diversos aspectos técnicos de su labor, su repertorio de imágenes reales e imaginarias le permitieron modificar, con audacia, la textura o apariencia de sus tejidos, incorporaron a sus creaciones también plumas o metales. Rompieron con la monotonía de la superficie llana en el tejido, no tuvieron límites en las combinaciones y entrecruzamientos de tramas y urdimbres. Construyeron un discurso compositivo que albergó aves, peces, serpientes, monos, criaturas míticas, seres metamorfoseados que convivieron con naturalidad con lo divino, humano, animal y vegetal.

.. el artista creó una superficie bidimensional moderna... destacando sus temas con una libertad e imaginación muy adelantados, anticiparon en dos mil años la filosofía de los principios del s. XX de los franceses Maurice Denis y Alfred Aurier: una pintura, antes de ser un retrato de una mujer desnuda, un caballo de guerra... es esencialmente una superficie plana cubierta de colorido reunidas en cierto orden... el artista debe llevar a cabo una estilización razonada... usar en su obra solamente líneas, formas y colores distintos que logren establecer sin equívoco los significados del objeto... exagerar, atenuar y distorsionar no solamente de acuerdo a su visión personal sino según las necesidades de la idea a expresarse... cualquiera que fuese la idea es casi siempre visual y filosóficamente directa y el impacto inmediato... (De Laval, Lang 1979:120,121).

El empleo de las formas, el color y el volumen en la construcción de sus composiciones fue expresión también del conocimiento de lo que representaron, la certeza o convicción de lo que se plasmó, se sumó al cómo se hizo, logrando coherencia plástica.

La sutileza en la torsión de hilos, las variantes de los diseños dieron muestra de artífices con una alta cultura y refinada sensibilidad. Fuera y dentro del telar, desarrollaron disímiles posibilidades técnicas, fueron los creadores del textil reticular, su sello local que, además, tuvo variantes que sorprendieron por su delicadeza e inventiva: tejidos reticulares de tramas envolventes, anudadas o enlazadas (Fung 1990:11). *Construcciones de luz y espacio*, así las llamó Eielson (2000:318), para hacerle justicia a estas estructuras, producto de un pensamiento más profundo, más sensible de los Chancay.

Cumplieron cabalmente con las pautas determinadas por su sociedad en la composición y diseño de una dirigencia que sabía qué comunicar. Dieron solución a la construcción y diseño de imágenes, tanto figurativas como abstractas, logrando propuestas sintéticas y sutiles. Entendieron el contenido de sus representaciones y la intencionalidad de las mismas, ese orden comunicativo y simbólico, permitió el cumplimiento del rol asignado

a cada creación textil. Cada detalle y agudeza no fue fruto de la improvisación, existe consistencia, sentido, orden en las imágenes. No sólo representaron lo que fue significativo, sino además, supieron interpretar su tiempo, intereses, prioridades a través de la trama y urdimbre en sus diversas variantes.

Las soluciones técnicas, la composición y el color, sumados a la intencionalidad de las imágenes devienen no solo en un discurso estético sino ideológico. Nada fue cosmético, este medio de comunicación que pervivió gracias a las condiciones favorables del suelo costeño, reflejó el pensamiento y los intereses de esta sociedad.

La actividad textil exigió una organización dinámica, efectiva, cuidadosa, creativa y competitiva que respondió a las necesidades y exigencias domésticas de la población, así como a las demandas social, política y simbólica de la élite que gobernó. La actividad textil estuvo en manos de especialistas y probablemente existieron sub-especializaciones para cubrir con solvencia la diversidad de técnicas que produjeron los Chancay.

#### **1.5.1. Tejedores en la sociedad Chancay**



Imagen 19. Miniaturas textiles Chancay femeninas. Representan dos tejedoras sobre cojín rectangular. Fibra vegetal, algodón y pelo de camélido. Largo 520 mm; ancho, 350 mm; alto, 340 mm. Museo Chileno de Arte Precolombino 3519, Colección Francois Piraud. [www.precolombino.c/archivo/coleccion/area/andes/centrales.10/05/2017](http://www.precolombino.c/archivo/coleccion/area/andes/centrales.10/05/2017)).

Para las labores textiles, de acuerdo a la relación del licenciado Falcón efectuada en 1567 (Falcón 1867), durante el Estado Inca existían al menos siete tipos de oficiales costeños vinculados al tema textil: indios que labraban ropa de plumería fina, otros ropa de plumería basta, los que hacían ropa para el Inca, otros que hacían ropa basta, quienes preparaban colores con yerbas, los que hacían sandalias finas y quienes hacían sandalias bastas (Patrón, Ángeles 2012:24).

En el Estado Inca contemporáneo a Chancay, la producción textil recaía en dos categorías de tejedores los cumbicamayos y las acllas.

Los cumbicamayos eran tejedores varones que, al igual que otros artesanos especializados quedaban exentos del tributo. Se dedicaban al tejido de cumbis (textiles finos) y se encontraban agrupados, al parecer, en centros ubicados en distintos lugares del Tahuantinsuyo. Las acllas (del quechua aqllay, escoger) eran doncellas elegidas que se destacaban entre las jóvenes de sus comunidades por su belleza o por otras condiciones tales como la posición de sus padres, estaban agrupadas y recluidas en los acclahuasi. Encontrándose los dos principales en Cuzco y en la isla Coati, en el lago Titicaca. Entre los principales deberes de las acllas estaba el tejido de ropa fina para ritos religiosos y sacrificios, también se dedicaban al tejido de la ropa del Inca (Murra 1978:119).

Producir objetos tan finos exigió mano de obra exclusiva, especializada y dedicada. Los tejedores probablemente gozaron de ciertas condiciones y consideraciones lo que significó un *status* distinto. El textil al ser considerado un bien preciado y cubrir tantas importantes funciones, debió ungir también al tejedor de esa jerarquía, siendo un honor cumplir con esa labor.

En la sociedad Chancay probablemente hubo la especialidad de miniaturistas textiles que garantizaron la manufactura oportuna de este objeto asociado a los contextos funerarios.

La cantidad, diversidad y calidad de los textiles hallados en contextos funerarios, demandó tiempo, organización y manos para la manufactura. Es la mujer, que aparece representada en innumerables objetos de arcilla y textiles, tejiendo o con objetos vinculados a la actividad textil. La escena de la imagen 20 es muy elocuente: son dos miniaturas textiles femeninas tejiendo en telares de cintura fijos a un mismo poste sobre una base. Esta pieza pertenece a la cultura Chancay.

Sobre la identidad de la mujer como tejedora en la sociedad Chancay y sobre el supuesto de que los objetos asociados a los contextos funerarios y que acompañaron al individuo, pueden determinar su oficio en vida (Cornejo 2002:171) consideramos los estudios de Cornejo (1999) en 10 estructuras (tumbas) de los periodos Intermedio Tardío e Inca, procedentes de la colección de la zona de Lauri (que excavó Horkheimer

en 1961). De este grupo un adulto femenino de siglas (La-4) que perteneció a una segunda categoría social (se hallaron una cantidad media de objetos asociados y estructuras de mediano tamaño) presentó:

... un telar de cintura, artefactos de telar como lanzaderas, lisos, etc. artefactos para hilado como puschcas, ovillos y agujas e incluso colorantes para el teñido o pintado de las telas o la materia prima...presentó también una serie de artefactos terminados y en proceso de fabricación de algodón y lana (Cornejo 1999:32).

Probablemente esta mujer a quien se le halló artefactos e insumos vinculados al tejido, fue una tejedora. Otro adulto femenino de siglas (La-11) también presentó "un amplio ajuar relacionado con el arte de tejer e hilar ... como lanzaderas, lisos, una callwa, artefactos de hilado dentro de estuches, como puschcas, piruros, ovillos, agujas y colorantes...además algodón" (Cornejo 1999:33). Cornejo también analizó la información preliminar sobre la exhumación de treinta y cinco contextos funerarios del cementerio de Puerto Chancay (última fase de ocupación del sitio asociada al estilo Chancay Negro/Blanco) que correspondió a tumbas múltiples e individuales y en la que no se ha podido determinar el sexo de quienes presentaban objetos relacionados a la actividad textil (Cornejo 1999:35).

Sólo dos tumbas (CF-22 y CF-10) presentan, además, otro grupo de ofrendas relacionadas al arte textil... el primer contexto presentó seis individuos en el mismo fardo, un adulto principal... las ofrendas obviamente corresponden al individuo principal. Una cesta de tejedor hecha de fibra vegetal y conteniendo utensilios para tejer y/o hilar, fue colocado a los pies del fardo (Cornejo 1999:36).

Al no poder determinar el sexo de quienes presentan estos elementos asociados al textil y que supuestamente tienen como actividad el ser tejedor, existe la posibilidad que la actividad pudo ser compartida con los hombres como en el caso de las acellas y los cumbicamayos Inca, y no fue una actividad exclusiva de las mujeres. Porque además, el complemento, es uno de los valores de las sociedades originarias. Lo que es innegable y está probado por las diversas representaciones en variados soportes de la mujer tejiendo o, hilando así en como los objetos asociados a la actividad textil en contextos funerarios de individuos femeninos, es que la mujer Chancay integró esta actividad, fue tejedora.

### **1.5.2. Tintes vegetales, animales y minerales**

La matizada y variada gama de colores que lograron los tejedores de la cultura Chancay, que se evidencian en sus prendas con el carmín, el rojo de varios tonos, los diferentes matices de verde, azul, negro, marrón, morado, amarillo y anaranjado son sorprendentes. Supieron y aprovecharon la tintura propia de las fibras animales,

vegetales y minerales; la potenciaron con compuestos químicos de tintes de origen vegetal y animal así como de los mordientes (fijadores) utilizados en el proceso del teñido.

Noemí Rosario Chirinos en su artículo *Tintes en el Perú prehispánico, virreinal y republicano* (1999), describe el análisis químico practicado a cuarenta y dos textiles seleccionados de la Colección del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú y del Museo Real de Arte e Historia en Bruselas. Estos textiles pertenecen a las Culturas Nazca, Huari, Paracas, Chimú, Chancay e Inca, que comprenden desde el inicio del Periodo Intermedio Temprano hasta la invasión española (200 a.C hasta 1532 d.C).

De las muestras tomadas, once textiles contenían tintes no identificables y treinta corresponden a fibras de colores naturales. Los tejidos estudiados fueron hechos de pelo de camélido y algodón. Los textiles analizados que correspondieron a la Cultura Chancay, arrojaron como resultado el uso de la cochinilla como elemento básico, al que se le sumaban otros compuestos químicos y que permitieron la obtención de rojos y rosados (cochinilla + índigo); identificaron además, el uso de amarillos vegetales provenientes de la luteolina; y pardos de origen vegetal provenientes de la quercetina. Los azules derivados de las plantas indigóferas fueron de uso universal para tintes de color azul como en combinación con otros colorantes. Anaranjado, purpura, verde (cochinilla + índigo), violeta (cochinilla + índigo) y ocre integraron los colores de estos textiles.

Rosario (1999) señala que los compuestos químicos que usaron las culturas del Perú originario para fijar el color comprenden varias clases de sales de aluminio, cobre y hierro, cenizas de plantas, orina y vinagre. Menciona que en el país existen depósitos naturales de alumbre (sulfato de aluminio), de hierro (sulfato de hierro) y de cobre (sulfato de cobre). A estos minerales se les conoce como *collpa* o *patsú*, *alcaparrosa negra* llamada también *caparrosa*. También el barro negro con su contenido de hierro era usado en la Sierra y en la Amazonía como mordiente para oscurecer los colores. Aclara Rosario (1999) que las soluciones alcalinas o ácidas, ayudan a fijar los tintes que tienen afinidad directa con las fibras e influyen en el color final del tinte.

Las soluciones alcalinas tienden a oscurecer el tinte y podían obtenerse con las cenizas de las plantas (lejía), como el molle, la quinua y las algas marinas. La orina fermentada contiene amoníaco y úrea. Las soluciones ácidas tienden a brillantar los colores. El vinagre y otras soluciones ácidas se obtienen de diversos frutos, como el molle, del que se prepara una chicha que se deja fermentar hasta que se convierte en vinagre (ácido acético). Las cortezas y ciertos frutos como la tara contienen los taninos que contribuyen a la fijación del colorante. El algodón no puede teñirse, ni absorbe los mordientes tan fácilmente como el pelo de camélido, pero sí combina bien con el ácido tánico, que era usado como agente para fijar otros mordientes, además de producir tintes grisáceos... En numerosos casos, el algodón utilizado como urdimbre era usado sin teñir y el pelo de auquénido usada como trama, era teñido en variados colores (Rosario 1999:77,78).

La capacidad de observación, la prueba, el error, es decir la acción de experimentar, indagar, reflexionar son propias del científico. Los Chancay y los hombres de la Costa generaron verdaderos laboratorios para obtener todas las posibilidades tintóreas sin prejuicio de ser hojas, cortezas, tallos, frutos, semillas. Se probó y aprovechó al máximo toda la flora vegetal pero también las especies marinas y el mundo mineral. Nada se desechó, las secreciones del cuerpo, como la orina, también se sumaron a los compuestos para teñir todos esos soportes de técnicas cuya imaginación, audacia y libertad fueron propias de creadores. Botánicos y químicos integraron este grupo de especialistas encargados de obtener el color para las creaciones de los tejedores. La información de Rosario (1999) sobre el algodón blanco sin teñir usado como urdimbre, ayuda a identificar esta fibra en los tejidos y descartar una posible intencionalidad simbólica, sino más bien asumirla como una decisión y uso de tipo técnico por los tejedores.

El rojo de origen vegetal en las culturas originarias fue desplazado por la cochinilla, colorante de origen animal que produce diferentes tonos de rojo púrpura.

Los frutos del mar también fueron potentes fuentes tintóreas. El change (*Concholeppas sp*), molusco que se halla en la Costa, servía para producir un tinte violáceo, que se obtiene de una secreción incolora extraída de la glándula hipobranquial, y que bajo la exposición de la luz se torna verde amarillenta y finalmente muta a un violáceo indeleble. La secreción negra o parda oscura extraída de la bolsa de tinta de calamar (*Sepia officinalis*) fue otra fuente tintórea poderosísima.

Los minerales coloreados en forma de polvo finísimo y dispersados en agua, aseveró Rosario (1999), se emplearon también en el teñido y se obtuvieron colores más resistentes, entre ellos: las tierras de color rojo y amarillo a pardo oscuro conocidas

como *tacu* y *quellu* (arcillas férricas); cinabrio, en quechua *ichma* o *llimpi* (sulfuro de mercurio) para el rojo y el anaranjado; negro de pantano (óxidos de hierro y manganeso con carbón) y hollín para el color negro. La capacidad de observación, el uso adecuado y efectivo de los recursos naturales vegetales como las raíces, cortezas, hojas, semillas, frutos, flores, fueron aprovechados por los tejedores Chancay. Los tintes animales y vegetales que lograron provinieron de la cochinilla, el chapi chapi (rojo), la mullaca (azul), el molle (amarillo), el aliso (marrón, amarillo, verde), la tara (marrón, ocre), la chilca (amarillo, verde), el nogal (marrón) que, además, tuvieron usos medicinales que hasta hoy perduran.

La mayoría de estas plantas son originarias de la sierra y la amazonía, sin embargo, los yungas o costeños conocieron sus virtudes y tuvieron acceso a ellas a través de la capacidad de movilización, intercambio y comunicación que desarrollaron con estas regiones. El mar, los ríos y los caminos permitieron ese dinamismo y contacto entre las culturas contemporáneas con los Chancay. Era un universo dinámico, las culturas no vivían aisladas, mantenían relación, el equilibrio y las fortalezas de las sociedades originarias se basaron también en el intercambio y en la reciprocidad.

### **1.5.3. Técnicas textiles**

Los tejidos son el producto de un complejo proceso de producción, el cual involucra diversas actividades económicas que van desde la obtención de la materia prima animal o vegetal, limpieza (quitar las pepas si es algodón) lavado, hilado (torcido), cardado (colocar las fibras en forma paralela después del lavado se hacía a mano o con peines de una sola hilera que se han encontrado frecuentemente en las tumbas), y el teñido hasta la manufacturación propiamente dicha de la prenda. Con rudimentarios y sencillos instrumentos encontrados en los contextos funerarios Chancay, sus tejedores crearon un lenguaje sofisticado de composiciones, imágenes y colores admirables. A continuación las técnicas que dominaron y la capacidad que tuvieron de armonizarlas para potenciar su lenguaje comunicativo y simbólico. Las definiciones se han tomado de investigadores como Rosa Fung, Flor Portillo y D'Harcourt.

#### **Tejido llano**

Tejido conformado por el cruce perpendicular de urdimbres y tramas por unidad de medida, un centímetro cuadrado o una pulgada cuadrada. Un hilo de trama pasa debajo



y sobre un hilo de urdimbre (imagen 20). Las variantes de este tejido pueden sumar o restar tramas o urdimbres. El tejido llano de doble trama y doble urdimbre, por ejemplo, es un tejido llano en el que dos hilos de trama pasan sobre y debajo de dos hilos de urdimbre.



Imagen 20. Tela de algodón pintado. Cultura Chancay (Lavalle y Lang 1982: 27).

### Tejidos estampados

Las telas llanas de algodón pueden presentar "... estampados, en los que usaban rodillos de cerámica o sellos hechos en mates o calabazas (Mujica 2008:148). Esta técnica de fijar una o varias imágenes (imagen 21) fue usada por los Chancay según la investigadora Marisa Mujica.



Imagen 21. Detalle de tejido estampado con rodillo. Cultura Chancay (Museo Amano 1995:46).

### Tejidos pintados

Sobre tela llana de algodón se pinta a mano alzada (imagen 22), usando pinceles y pigmentos.



Imagen. 22. Detalle de tejido pintado. Cultura Chancay (Lavalley y Lang 1982: 115).

### Tejidos teñidos

El teñido es la operación que puede realizarse en fibras, hilos o cuando el tejido ya está terminado, consiste en sumergir el material en el tinte. El teñido por amarre es una técnica de reserva (imágenes 23 y 24), que permite producir imágenes en la tela por medio de apretadas amarras, pliegues y costuras. Esta técnica subsiste hasta hoy en textiles etnográficos andinos (Brugnoli, Sinclair, Hoces de la Guardia 2006:16).



Imagen 23. Detalle de la técnica de tejidos teñidos por amarre. Cultura Chancay (Museo Amano 1995:38).





Imagen 24. Tejido teñido por amarre – reserva. Cultura Chancay (Museo Amano 1995:27).

### **Tapiz**

“Tejido regular en donde la urdimbre es un elemento pasivo y está cubierto totalmente por la trama, la cual, en vez de ser solo de un color y cruzar todo el tejido, se compone de varios hilos de colores que han de formar los dibujos deseados; por lo cual solo cruzan un número ilimitado y variable de hilos de urdimbre antes de retroceder” (D’Harcourt 1962: 21). La tapicería Chancay se realiza con trama de pelo de camélido sobre urdimbre de algodón (imágenes 25 y 26).

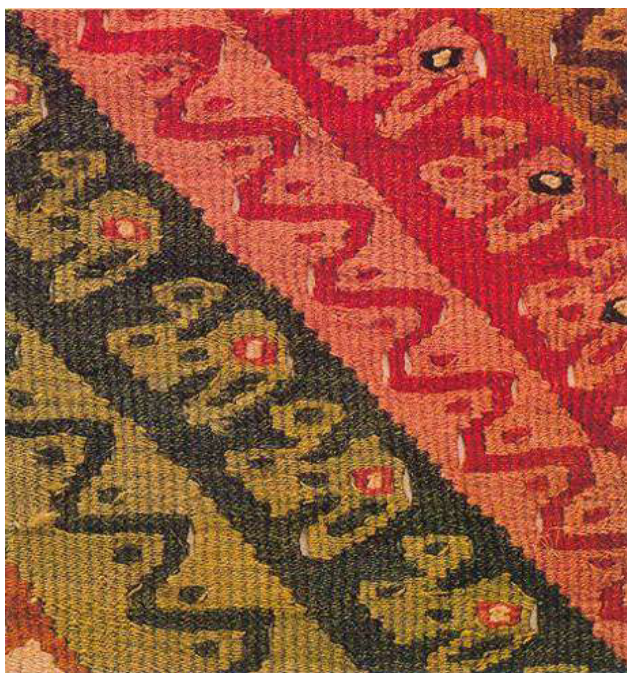


Imagen 25. Detalle de tapiz ranurado. Representación de aves marinas y líneas ondulantes continuas como olas de mar. Cultura Chancay (Museo Amano 1995:14).

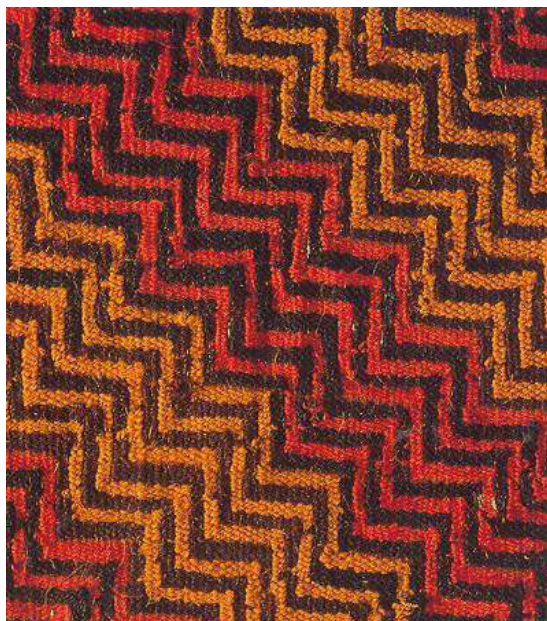


Imagen 26. Detalle de tapiz. Cultura Chancay (Museo Amano 1995:24).

### **Tapiz ranurado**

Tapicería que se distingue por existir ranuras a los lados de las figuras. La trama de un color regresa en un hilo determinado de la urdimbre, mientras que aquellos contiguos se vuelven en el siguiente hilo de la urdimbre. La longitud de la ranura depende de la medida del área de color (Portillo 1976: 85).



Imagen 27. Detalle de unku. Algodón y pelo de camélido. Técnica de tapiz y tapiz ranurado. Decoración de franjas formando diagonales con decorado escalonado y volutas. Cultura Chancay. (Lavalley y Lang 1982:105).

### Tejido doble

Se caracteriza por la presencia de dos elementos de urdimbre y dos elementos de trama (imagen 28).



Imagen 28. Tejido doble de tela de colores. Representación de felino estilizado. Líneas zigzagueantes y volutas continuas como olas de mar. Cultura Chancay. (Museo Amano 1995:21).

### Tejidos cara de urdimbre

“Estructura derivada del tejido plano, obtenida por la gran densidad de los hilos en la urdimbre, logrando un efecto acanalado en la horizontal” (Awakuni. Tejiendo la historia andina 2006: 96).

### Técnicas superestructurales

Son aquellas que no son fundamentales para la realización de la tela. Los motivos puramente decorativos son realizados en brocado o mediante la aplicación de plumas u otros elementos (Portillo 1977:85).

- a) **El brocado** es un tejido cuya decoración, hecha en el mismo telar, emplea hilos suplementarios de trama que no son de la estructura principal para formar los motivos (imagen 29).





Imagen 29. Detalle de técnica del brocado. Cultura Chancay (Museo Amano 1995:15).

- b) Aplicación de elementos**, pueden ser de diferentes materiales y formas, placas de metal, plumas (imagen 30), cuentas de concha, hueso, etcétera. Las fibras accesorias, son las estructuras tejidas o no que se colocan sobre los tejidos en forma de aplicaciones, incrustaciones o acolchados.



Imagen 30. Detalle de unku de base de algodón con tejido recamado de plumas multicolores. Cultura Chancay (Lavalley y Lang 1982:81).



### Tejidos Reticulares

Son invención de la cultura Chancay (imágenes 31 y 32), son tejidos cuyos hilos de urdimbres y tramas se encuentran espaciadas por pares o intervalos regulares, de tal manera que dan el aspecto de una red. D'Harcourt dice: "tejidos de mallas cuadradas y triangulares que imitan a la red".

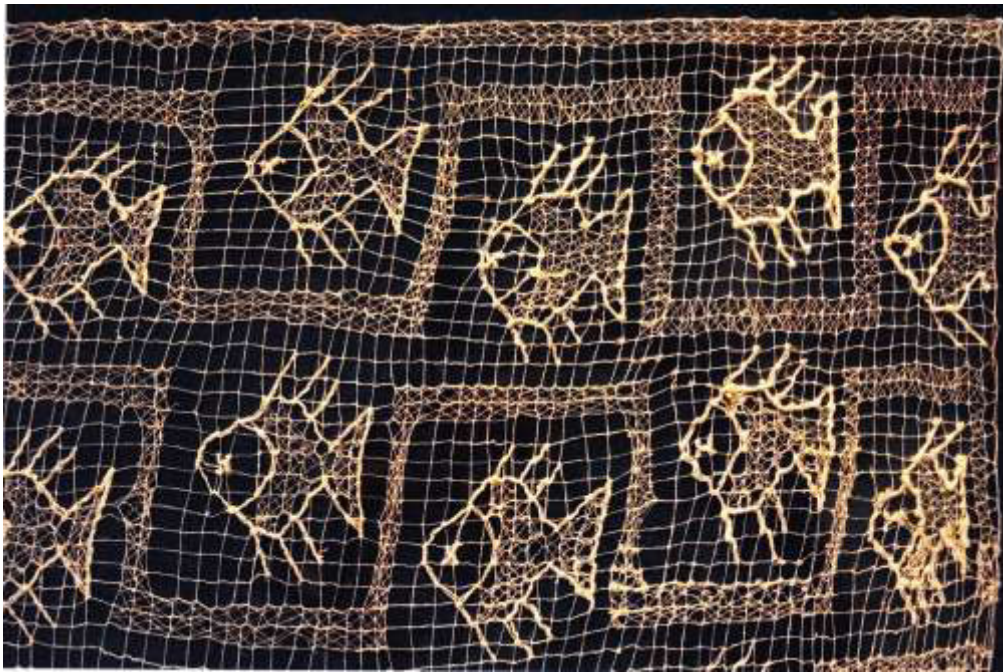


Imagen 31. Bordado superestructural con puntada decorativa. Detalle de tejido reticular de algodón. Cultura Chancay. Colección Amano - Museo Textil Precolombino. Fotografía de Carlos Bejarano.

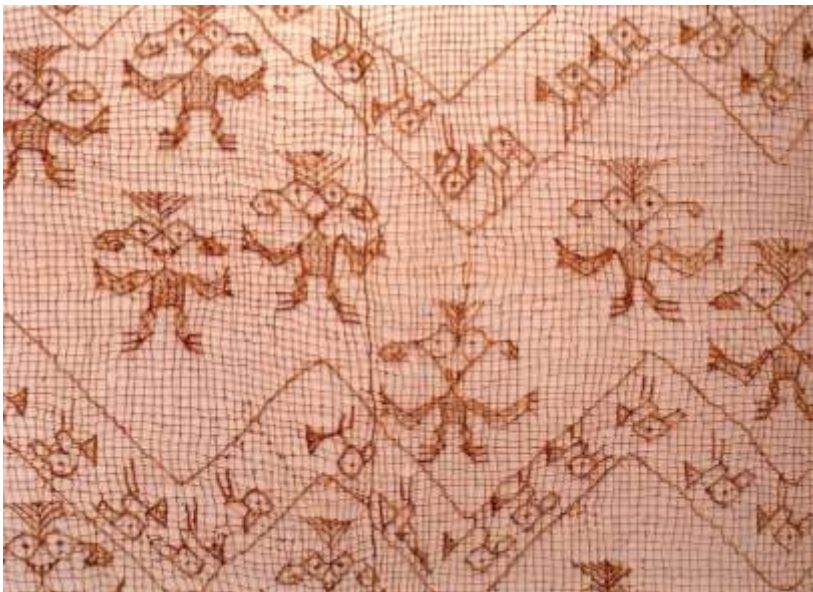


Imagen 32. Detalle de tejido reticular bordado. Cultura Chancay (Museo Amano 1995:33).

### **Paños en técnica de Gasa**

Tejidos con tramas y urdimbres, pero las urdimbres no se quedan paralelas, en el transcurso del tejido se cruzan una urdimbre y otra. Son generalmente tejidos muy livianos en hilo de algodón y de color blanco. Hay una diferencia de torsión de los hilos de urdimbre y trama. Esto provoca una cierta elasticidad en el tejido (imagen 32 y 33).

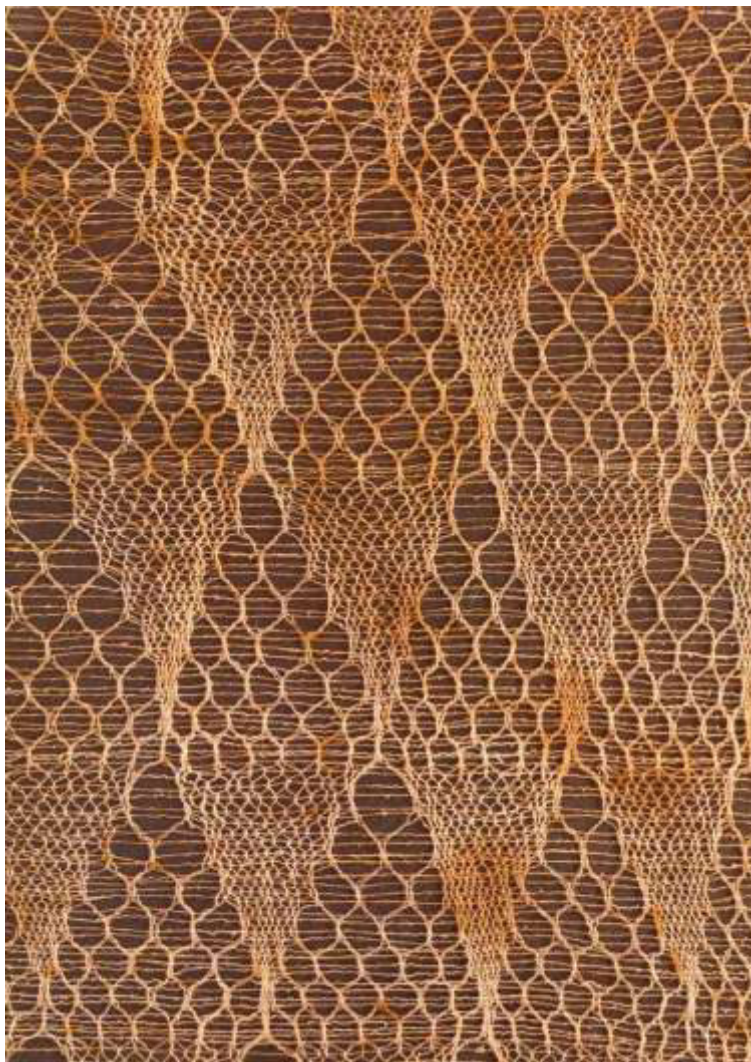


Imagen 33 Detalle de paño en técnica de gasa de hilos de algodón teñido por amarre. Cultura Chancay (Museo Amano 1995:30).





Imagen 34. Detalle de paño en técnica de gasa de hilos de algodón. Cultura Chancay (Museo Amano 1995:30).

## CAPÍTULO 2

### LAS MINIATURAS TEXTILES CHANCAY

#### 2.1. Definición general

Una miniatura es la representación a escala reducida de un objeto real. Esta traducción condensada del objeto tiene como propósito ser referente del objeto real y a su vez puede ser usada con distintos propósitos (López, Acevedo et al 2008:222). “Así lo minúsculo, puerta estrecha, si las hay, abre el mundo. El detalle de una cosa puede ser el signo de un mundo nuevo, de un mundo, que como todos los mundos, contiene los atributos de la grandeza” (Bachelard 1986:192). Diversas culturas del Perú originario han representado seres humanos, animales, plantas y objetos así como entelequias antropomorfas, zoomorfas, fitoomorfas y fantásticas en miniatura. Las miniaturas elaboradas en diversos soportes materiales como textiles, piedra, arcilla, metales, madera y fibras vegetales integraron una tradición que ha sobrevivido incluso a las culturas originarias no solo del Perú sino del mundo. El espacio de hallazgo habitual de las miniaturas han sido los contextos funerarios, confiriéndoles un papel significativo como ofrendas de alto valor simbólico en los rituales mortuorios y sacrificios propiciatorios. Así como vinculadas a aspectos rituales de fertilidad o a ciclos vitales (López, Acevedo et al 2008:219).

Las miniaturas más antiguas datan de unos 4000 años a.C, se registraron en la Costa Sur del Perú y fueron las primeras miniaturas de vestimentas en figurillas de cerámica que representaron a seres humanos.

Alrededor de 500 a.C, en un cementerio de la Cultura Parakas se encontró un conjunto de noventa pequeñas piezas textiles entre penachitos de plumas, turbantes, mantos, camisas, faldas, un cintillo y una honda. La mayor parte de estas prendas formaban grupos de similares características. Dentro de otras miniaturas textiles, destaca un conjunto de tres figurillas humanas tejidas, pertenecientes a la primera época de Nasca. La más pequeña y la más grande de las figurillas corresponden a representaciones masculinas, en tanto la de tamaño medio es femenina (Hoces de la Guardia, Brugnoli 2006:65).

Este hallazgo es significativo no solo por la cantidad de miniaturas, sino porque denota una necesidad por abarcar y destacar en el espacio ritual mortuario. Por otro lado, la variedad de objetos representados advierte que no existió límite para miniaturizar los diferentes elementos que conformaron el vestido de hombres y mujeres. Existió una voluntad que se tradujo en sumo esmero y esfuerzo para representar los más fielmente

en escala reducida objetos reales usados no sólo en la vida cotidiana sino sobre todo en procesos rituales.

La tradición de miniaturas continúa en épocas más tardías. En Pacatnamú, en la Costa Norte de Perú, se hallaron ciento veinticinco miniaturas textiles, asociadas a enterramientos de mujeres jóvenes. La mayoría de ellas fueron encontradas entre las capas de vestuario de los fardos funerarios, lo que ha llevado a algunos investigadores a pensar en la búsqueda de un reemplazo de las prendas en el ritual (Hoces de la Guardia, Brugnoli 2006:83).

Delia Aponte (2000) realizó un estudio sobre una muestra de veintiún tejidos del Periodo Intermedio Tardío de la Costa Central que pertenecen a la Colección del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Esta muestra la integraron vestimenta femenina en tamaño natural y también trece prendas en miniatura, "se encuentran como ofrendas en tumbas de mujeres. En algunos casos conforman, a su vez, parte de ajuares completos en miniatura, los que incluyen otras piezas, tales como mantas y sandalias" (Aponte, 2000: 91).

La presencia de miniaturas ha sido registrada arqueológicamente en Culturas originarias como Paracas, Nasca, Moche, Chimú, Tiawanako e Inka. Colecciones privadas y museos de todo el mundo cuentan en sus colecciones con piezas del Perú de esta naturaleza.

El Museo Chileno de Arte Precolombino en su Colección de textiles Chimú cuenta con unkus en miniatura con aplicaciones de plumas de colores y recamados en metal (imagen 35).



Imagen 35. Unku Chimú en miniatura. Sobre tejido llano de algodón presenta aplicaciones de placas de plata y plumas cosidas en tres bandas de colores. Esta pieza integra un contexto funerario compuesto de 17 miniaturas de plata, en su mayoría instrumentos musicales y un tocado cilíndrico (Museo Chileno de Arte Precolombino, Banco Santander 2006: 67).

*Weaving for the aftaire Peruvian textiles from The Maiman Collecction* (2006), publicó la imagen de cuatro unkus en miniatura de la cultura Mochica (imágenes 36 y 37) que corresponden al Periodo Intermedio Temprano o posiblemente al Horizonte Medio. Unkus blancos de bandas horizontales con diseños geométricos y estilizados de olas de mar dan prueba de la maestría y necesidad de producir este tipo de prendas.



Imagen 36. Unkus de algodón de la cultura Moche de figuras geométricas y de representaciones geométricas como olas de mar. Los colores que predominan son los pasteles. Intermedio Temprano. (Rosenzweig, 2006: 70).

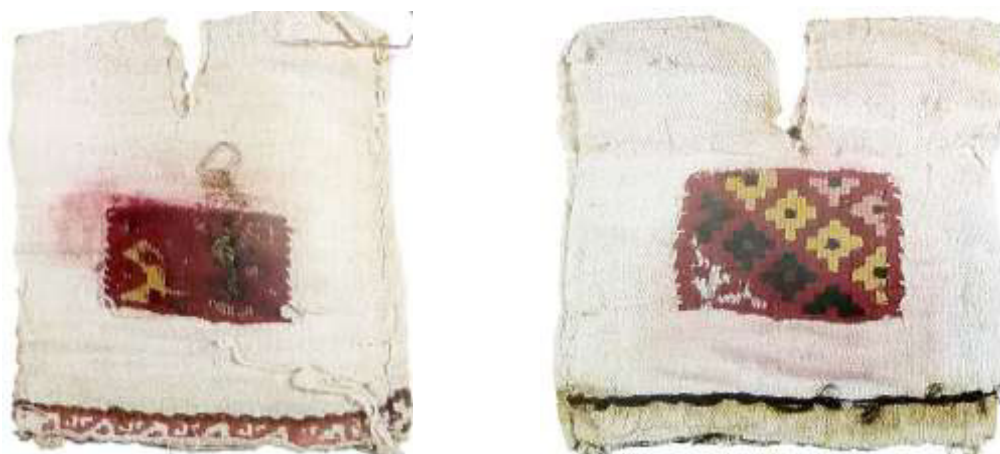


Imagen 37. Unkus de algodón de la cultura Moche. Representaciones de olas de mar y chakanas. Periodo Intermedio Temprano (Rosenzweig, 2006: 70).

Además de los contextos funerarios, los objetos en miniatura también se asocian a sacrificios rituales como la *Capacocha*. Levillier (1940) sostiene que el ritual fue adoptado por los Inkas de los indios del Collao. Se sacrificaban niños de 10 años o menos, presuntos hijos de señores de naciones no Incas, o bien acllas con objetos de oro y plata, mullu, comida, vestimenta y bebida. En este contexto los objetos en miniatura representan el universo social de los adultos, el cosmos del Inka, sus súbditos, sus posesiones y sus anhelos expansivos (Mignone 2009:57).

## **2.2. Las miniaturas textiles Chancay**

Las miniaturas textiles Chancay son otra manifestación estética de orden simbólico de esta cultura costeña. Tejidas (y bordadas en algunas secciones) íntegramente con diversas técnicas textiles que dominaron sus creadores y que pertenecieron a una larga y portentosa tradición textil: “Los hallazgos de estas figurillas y reproducciones de prendas textiles han contribuido notablemente a comprender el modo de uso de algunas prendas, ya que muchas veces se han encontrado ejemplares de vestuario exactamente iguales (Hoces de Guardia, Brugnoli 2006:83). Los artífices Chancay demostraron solvencia también en la manufactura de finos y sofisticados paños en técnica de gasa que lucieron sobre la cabeza, alrededor del cuello y en las manos de estas representaciones tridimensionales o como las denomina Asil (2015:17) *esculturas textiles*.

Las miniaturas textiles pueden ser consideradas “escultóricas” no solo porque tienen volumen sino también porque poseen los rasgos fisonómicos distintivos del ser humano además de vestido y accesorios, e incluso representan movimientos y acciones. Fueron tejidos con sumo cuidado y atención a los detalles: ojos abiertos con hilos negros para las pupilas, blancos para la esclerótica, alertas (grandes o pequeños) así como las bocas rebosantes de dientes. Fueron minuciosos porque reprodujeron los cinco dedos en manos y pies al punto de colocar al extremo de estos pedacitos de algodón blanco que simulaban sus uñas. Así como el frondoso y lacio cabello negro o café, suelto o sujeto por bandas o hilos, o cubierto con paños en técnica de gasa. Sus cuerpos fueron elaborados con fibras de totora unidas con hilos de algodón así como sus delgadas extremidades superiores e inferiores envueltas con hilos de algodón o pelo de camélido teñidos de color carmín generalmente.



La miniatura demanda además el control de un espacio reducido; la síntesis, la esencia, la perfección, la cercanía y el afecto se concentran en una mínima superficie, comprimiendo en ella los símbolos que mantienen las tradiciones. Los mini-textiles condensan en su reducida superficie muchos contenidos y son objetos que están hechos para ser contemplados con cercanía e intimidad. Estas características hacen de esta expresión objetos impregnados de gran intensidad (Hoces de la Cruz, Brugnoli 2006:85).

Conseguir que en un espacio reducido los detalles logren destacarse y su factura sea impecable, demanda especialización y observación. Sus artífices también las construyeron en diversas posiciones que sugieren movimiento, representando escenas de la vida diaria y en algunos casos, incluyendo espacios naturales con árboles por ejemplo (imagen 38) y espacios arquitectónicos (imagen 39). Asimismo, evidenciaron las diferencias de género tanto en el vestido como en la división, diseño y pintura facial del rostro. Todo esto es muestra de que las miniaturas representaban lo cotidiano para un contexto mortuorio que era a la vez vital, ya que para la cultura andina y para los tejedores todo se encontraba animado.

El tejedor andino concibe sus obras como seres vivos y bajo ese concepto cada pieza es una unidad completa, por lo tanto sus bordes se presentan íntegros sin corte alguno. Las miniaturas textiles y los volúmenes tejidos precolombinos se rigen bajo este mismo concepto de integridad, de modo que, a pesar de su reducido tamaño, se puso especial cuidado en terminar apropiadamente las piezas, sin urdimbres cortadas en sus extremos, ni prendas incompletas. En el caso de las miniaturas y volúmenes, a estas características se suman la exigencia de responder con fidelidad a los modelos originales, realizando con total prolijidad cada uno de sus detalles (Hoces de la Cruz y Brugnoli 2006:85).



Imagen 38. Grupo de once miniaturas textiles femeninas y masculinas sobre una base alrededor de un árbol. La pieza procede del centro arquitectónico de Pisquillo Chico 4072. La miniatura ubicada a la derecha del personaje central presenta pintura facial femenina pero viste unku (Hodnett 1999:19).



Imagen 39. Grupo de ocho miniaturas textiles femeninas y masculinas dentro de una estructura de caña, gasa y tapiz techada. La pieza procede del centro arquitectónico de Pisquillo Chico 4010 (Hodnett 1999: 21).

La fidelidad con los modelos, exigía debido a la ausencia de cortes en el textil, la construcción de telares también “miniaturizados” y por lo tanto una especialización extraordinaria. Por todo esto y por la fragilidad de su construcción no nos hallamos ante objetos lúdicos o destinados para niños sino objetos de un alto valor simbólico y sagrado “...su carácter mágico se descubre en su pintura facial, es impropio calificarlas de muñecas o juguetes. Estas figuras mágicas, revestidas con tejidos preparados a tela exprofeso, eran adheridas en sectores externos del fardo funerario...” (Kauffman 1970:512). Tuvieron por tanto una función muy importante, junto con los cuchimilcos y chinas, en el contexto funerario, cumpliendo como los demás objetos asociados al individuo, la función de concretar el nuevo rol que éste asumió (Kaulicke 1979:7).

### 2.3. Descripción

Las miniaturas textiles Chancay son representaciones tridimensionales de mujeres y hombres porque están dotadas de toda forma humana (cabeza, cabellos, cara, ojos, boca, nariz, dientes, tronco, extremidades superiores e inferiores). Miden por lo general entre 20 a 25 cms. siendo la cabeza la cuarta parte del cuerpo; y el ancho entre 12 y 15 cms., dependiendo de la envergadura del vestido. Varas delgadas marrón oscura de chonta (imagen 44) que terminan en punta, atraviesan las miniaturas y sirven de soporte para

incrustarlas a la zona externa de los fardos funerarios (imágenes 40 y 41) o sobre bases tejidas (imágenes 42 y 43). Las miniaturas son objetos asociados a los contextos funerarios de la cultura Chancay.

La mayoría de las miniaturas de esta selección tienen soportes de chonta algunas están sobre bases, cojines o almohadillas (rellenas con fibra vegetal) tejidas y decoradas con motivos geométricos o estilizados de olas de mar o peces. Los soportes podrían corresponder a instrumentos de tejido o hilado (husos) descartados por estar rotos (Hodnett 1999: 22).

Las miniaturas son tridimensionales presentan alto, ancho y volumen tanto como el fardo funerario y los otros objetos que integran el ajuar funerario: chinasy, cuchimilcos, cántaros, y banderillas. Exceptuando las chuspas o bolsos que cruzan el fardo. Esta tridimensionalidad refuerza o acentúa el aspecto de vitalidad y dinamismo de las miniaturas.

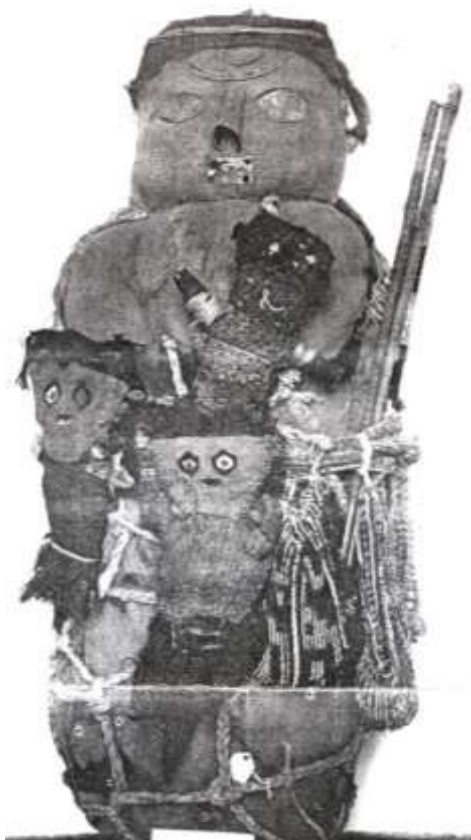


Imagen 40. Fardo funerario de la Cultura Chancay. Museo Nacional de Historia Natural – WashingtonDC (Kauffmann 1977: 512).





Imagen 41. Miniatura textil masculina similar a las miniaturas del fardo Chancay de la imagen 40.



Imagen 42. Pareja de miniaturas femeninas del centro arquitectónico de Pisquillo Chico 4065 sobre canasta con tapa envuelta por dos tejidos distintos (diseños de bandas azules, marrones, beige y blanco).



Imagen 43. Reverso de pareja de miniaturas femeninas del centro arquitectónico de Pisquillo Chico 4065 sobre canasta con tapa envuelta por dos tejidos distintos (diseños de bandas azules, marrones, *beige* y blanco).



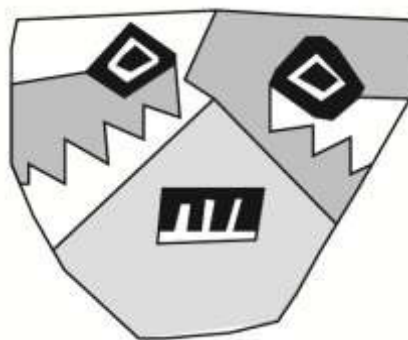
Imagen 44. Reverso de pareja de miniaturas textiles del centro arquitectónico de Pampa Hermosa 4077a y 4077b. Nótese las varas delgadas y en punta de chonta soporte que integra el cuerpo de las miniaturas.

Las caras tienen la forma de pentágono, trapecio y semicírculo irregular dividido en dos secciones para los hombres y tres para las mujeres. Los ojos y las bocas son tejidos con hilos blancos y negros son parte integral de los rostros. Varían de tamaño y forma y están colocados de diversas maneras.

En las caras de los hombres, los ojos pueden ser grandes o pequeños, en forma de rombo, círculo u oval y estar juntos o separados. Los ojos en las caras de las miniaturas femeninas tienen las mismas particularidades y algunas más. Por ejemplo, los ojos se ubican integrando completamente la pintura facial (imagen 45 a), integrándola parcialmente (imagen 45b) o sobre la pintura facial y tocándola ligeramente (imagen 45c).



a)



b)



c)

Imagen 45. a) Ojos de miniatura femenina que integran la pintura facial; b). Ojos de miniatura femenina que integran parcialmente (por la mitad) la pintura facial; c). Ojos de miniatura femenina sobre la pintura facial tocándola parcialmente.

La boca fue representada por pequeños cuadrados o rectángulos tejidos mediante un diseño de hendiduras, siempre abierta, mostrando por lo general entre seis a ocho dientes que se alternan en color negro y blanco (imagen 46).



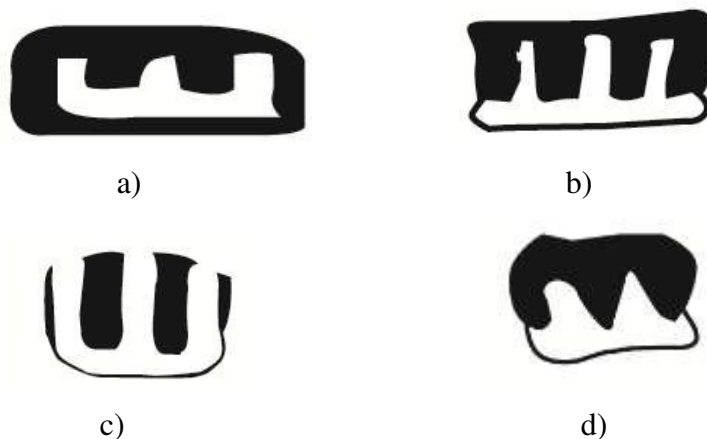


Imagen 46. Representaciones de los diferentes diseños de bocas en las miniaturas textiles.

La nariz casi siempre se confeccionó en relieve dentro o fuera del telar, mediante la técnica del tapiz, trenzado o enrollado (Medina 2001:141) y el tapiz, respectivamente. Las narices forman un apéndice en el centro de la cara con tal realismo que, a veces, se pueden distinguir las fosas nasales. Generalmente son de un color aunque algunas presentan dos colores (al lado izquierdo y derecho). El color que predomina es el carmín con dos excepciones: la miniatura 4059 de Caqui (imagen 47a) presenta nariz amarilla; y la miniatura 4021 de Cerro Trinidad (imagen ), azul.



Imagen 47. Miniatura textil masculina del centro arquitectónico de Caqui 4059 (anverso y reverso) con nariz amarilla (técnica del enrollado), sostiene con ambas manos una antara (instrumento de viento).

La miniatura textil femenina 4048 del centro arquitectónico de Pisquillo Chico (imagen 49) tiene una nariz tridimensional, de dos colores, tejida dentro del telar con la técnica del tapiz. El detalle y cuidado en este tejido evidencia el *status* e importancia que representó el individuo para quien se elaboró ese objeto.

Las caras tejidas forman la parte frontal de la cabeza. Estas se fijaron cosiéndolas o amarrándolas con las urdimbres sueltas, cubriéndolas luego con el cabello. Respecto al cabello, no hay diferencia entre el de los hombres y de las mujeres en cuanto se refiere a forma, textura, color y estilo. Todos son largos, lacios, de hebras de fibra de camélido negro o marrón oscuro (imagen 56b). Una excepción es la miniatura textil femenina 4048 del centro arquitectónico de Pisquillo Chico cuyo cabello está rizado a ambos lados de la cara (imagen 49).

Las miniaturas textiles femeninas están vestidas con *aksu* (imagen 48) vestimenta de una sola pieza que se extiende hasta los tobillos con aberturas donde se levantan las mangas para que salgan los brazos. Son piezas rectangulares con diseños de bandas horizontales (imagen 49) o un diseño de rombos concéntricos (imagen 50) o rombos concéntricos con punto que se repiten por lo general en azul oscuro, morado con blanco.

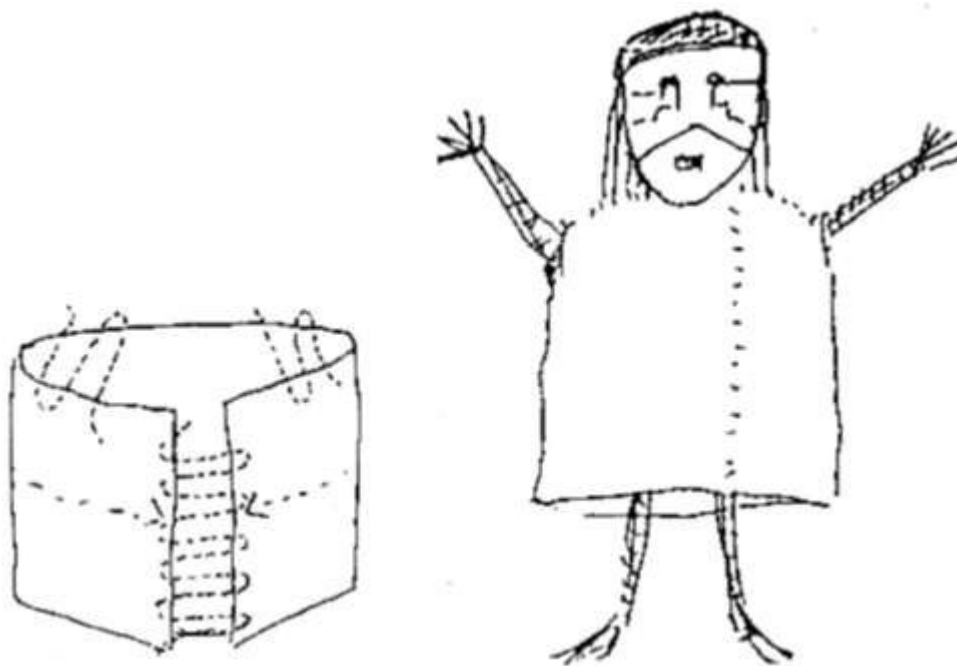


Imagen 48. Aksu prenda femenina de la Costa, es de una sola pieza que se extiende hasta los tobillos con aberturas donde se levantan las mangas para que salgan los brazos (Hodnett 1999:13).



Imagen 49. Miniatura textil femenina Chancay del centro arquitectónico de Pisquillo Chico 4048 (nariz tridimensional, tejida con la técnica del tapiz, el cabello fue rizado)





Imagen 50. Pareja de miniaturas textiles femeninas del centro arquitectónico de Pisquillo Grande 4039a y 4039b. Visten aksu de rombos con punto, la técnica es tejido cara de urdimbre. Sostienen entre las manos una gasa de algodón marrón y un tejido de hilos de colores.

Las miniaturas masculinas visten *unku* largo o corto (imagen 51) y *wara* (tejido rectangular que cubre la pelvis y genitales de los varones. Ambos presentan diversos colores y diseños. Los tocados son diferentes en hombres y las mujeres. Las mujeres llevan sobre la cabeza o los hombros paños rectangulares de gasas de diferentes tamaños, colores, diseños, texturas y grosores. Los hombres se sujetaron el cabello de varias maneras (imágenes 51 y 54). Algunas miniaturas llevaron colgantes con borlas sobre el cuello o bandas a modo de pulseras en los brazos (imágenes 52 y 53). Al parecer, representaban los metales como el oro y la plata. Las miniaturas femeninas por lo general sujetaron con las manos bandas, flecos, conos de algodón, y paños en técnica de gasa (imágenes 49 y 50).



Imagen 51. Grupo de doce miniaturas textiles masculinas del centro arquitectónico de Pisquillo Chico 4071 sobre una base. Visten unku con motivos de volutas continuas como olas rojas de mar. La wara es beige. Sobre la frente hilos amarillos que se sujetan por detrás de la cabeza.



Las miniaturas textiles masculinas llevaron instrumentos musicales de viento (imagen 54). En los instrumentos de viento, además de antaras y quenás, hay flautas cortas y otras que a veces son tan largas como la miniatura; en ambos casos están envueltas en hilos formando bandas blancas y negras.



Imagen 52. Detalle de miniatura femenina 4045 del centro arquitectónico de Pisquillo Grande. Alrededor del cuello algodón blanco, paño en técnica de gasa y colgantes tridimensionales



Imagen 53. Detalle de miniatura femenina 4061 del centro arquitectónico de Caqui. Sobre el cabello dos paños en técnica de gasa; e hilos *beige* que envuelven las muñecas simulando una adorno (brazalete) o pintura corporal.



Imagen 54. Miniatura textil masculina del centro arquitectónico de Pisquillo Chico 4036. Sobre la frente una banda de hilos rojos que se sujetan detrás de la cabeza alrededor del cuello lleva algodón blanco, con las manos sujeta un instrumento de musical de viento. Viste unku corto y wara. El unku de una sola pieza en técnica de tapiz con dos bandas horizontales una negra y otra ocre con motivos de volutas continuas como olas rojas de mar. La wara es *beige*.

otros accesorios de uso específico, que aún permanecen vigentes en los Andes, fueron las hondas, o *warakas*, usadas para lanzar proyectiles en actividades guerreras, de caza y pastoreo.

Las hondas de uso cotidiano por lo general son elaboradas en colores naturales de la fibra empleando generalmente la de llama. Distinto es el caso de las hondas de uso ritual, que son muy ornamentadas y tienen diferentes tratamientos técnicos según se trate de la “cuna” que soporta el proyectil, los cordones, u otras partes del instrumento. Este ámbito del quehacer textil ha sido tradicionalmente de dominio masculino y hasta hoy en los Andes son preferentemente los hombres quienes elaboran la mayoría de los objetos realizados en técnicas de trenzado y cordelería (Brugnoli, Sinclair, Hoces de la Guardia 2006:40).

El género de la persona es revelado por el vestido, lo sencillo o sofisticado de la pieza evidenciará su uso doméstico o ritual, de igual forma los accesorios, como el caso de las hondas de uso propio del varón.

Todas las miniaturas textiles tienen un aspecto vital. No representan a personas ancianas, deformes o mutiladas. Reproducen diversas acciones. Representan a seres vivos. Todas las miniaturas fueron asociadas con momias de adultos, jamás con las de niños (Hodnett 1999: 23). Sus rostros han sido llevados a su máximo sintetismo, sin embargo, no les resta expresividad.

### **2.3.1. Materiales para la construcción de las miniaturas textiles**

Las miniaturas textiles Chancay fueron construidas con fibras de totora y unidas con hilos de algodón teñidos de carmín; revestidas íntegramente por tejidos de diferentes técnicas textiles.

**2.3.1.1. Totora.** Fibras largas de totora son la base para la construcción de cabeza, tronco y extremidades de las miniaturas.

La totora (*Typha angustifolia* que es la que crece en el Perú), es una planta acuática tipo junco, que puede alcanzar una altura de tres a cuatro metros por encima del agua. Crece tanto de manera silvestre como cultivada, en lagunas, zonas pantanosas, huachiques y balsares de la costa y sierra, desde el nivel del mar hasta los 4,000 m de altitud (www.peruecologico.com.pe).

Los ecosistemas conformados por los totorales se caracterizan por albergar una significativa diversidad de vida silvestre, integradas por aves residentes y migratorias, peces de agua dulce, numerosos anfibios como sapos y ranas, y gran cantidad de plantas acuáticas como el jacinto de agua, repollo de agua y el lirio

flotante, entre otros. En el repertorio iconográfico desplegado en los textiles Chancay, las aves fueron ampliamente representadas.

La totora es lisa, flexible y liviana, lo que facilitó a los Chancay manipularla, la totora debe estar húmeda para manipularse con facilidad, doblarse y conseguir una base compacta.

#### **2.3.1.2. Algodón.** Tuvo varias formas de presentación y usos:

- En forma de hilo blanco para ajustar las estructuras internas de cabeza y cuerpo de las miniaturas.
- Hilos de algodón teñidos de carmín se usaron para recubrir los brazos, piernas, dedos de las manos y pies de las miniaturas.
- En forma natural, alrededor del cuello de las miniaturas tanto femeninas como masculinas o entre las manos.
- En forma de conos, entre las manos de las miniaturas de ambo sexos.
- Grupos de hilos teñidos de diferentes colores son sostenidas entre las manos de las miniaturas.
- Paños en técnica de gasas y tejidos reticulares teñidos de *beige* sobre la cabeza, principalmente de miniaturas femeninas; o sobre las espaldas y cubriendo parte del pecho en miniaturas femeninas y masculinas.
- En forma de hilos de colores (amarillo, rojo, *beige*) sobre las cabezas de miniaturas masculinas y femeninas.
- En forma de bandas teñidas de colores (azul, marrón, *beige*) sobre las cabezas de miniaturas masculinas.
- Recubriendo en forma de hilos de colores las representaciones de instrumentos musicales de viento.
- Colgantes tridimensionales con borlas de colores sobre el cuello (amarillo, rojo y negro).

#### **2.3.1.3. Fibra o pelo de camélido**

- Para recubrir los brazos, piernas, dedos de las manos y pies de las miniaturas.
- Como trama en el tejido del rostro de tapiz de las miniaturas.
- Como trama y urdimbre en los tejidos de aksus de las miniaturas femeninas

- Como urdimbre en los aksus de las miniaturas femeninas o unkus y waras de las miniaturas masculinas en tejidos cara de urdimbre.

- Para confeccionar el cabello de las miniaturas

**2.3.1.4. Plumas.** La terminación de una banda de hilos rojos sobre la frente y atada en la nuca de una miniatura masculina, tiene sujeta una pequeña pluma roja.

**2.3.1.5. Chonta.** Varas delgadas y largas de chonta atraviesan a las miniaturas, permiten mantenerlas erguidas y adherirlas al fardo funerario o bases.

Voz de origen quechua (chunta) es una palmera o palma de madera negra, jaspeada y dura, de zonas de clima tropical y subtropical. Puede alcanzar una altura de hasta 25 m. Posee flores de color blanco amarillento, los frutos son drupas de coloración diferente, de diversos tamaños desde 1 -1.5 cm hasta 7 cm; tienen diversas formas (cónica, ovoide o elipsoide). Es utilizada en medicina como sedante, como anti-anémico, contra la dismenorrea y la hepatitis. En la alimentación se le utiliza para la fabricación de vino, alcohol y vinagre; del fruto que es comestible se extrae un aceite que contiene ácidos grasos no saturados. En el Perú crece en toda la amazonía hasta los 1500 msnm. Se emplea para la elaboración objetos de uso utilitario y adornos (<http://animalesyplantasdeperu.blogspot.pe/2009/10/chonta-bactris-gasipaes.html>)

La manufactura de las miniaturas textiles requirió de diversas materias primas provenientes de la costa (algodón y totora), sierra (pelo de camélido, aunque también, existieron criaderos de auquénidos en la zona de las lomas) y amazonía (chonta y plumas). Ello quiere decir que los Chancay intercambiaron o trocaron estos productos con otras naciones. Integraron el aspecto religioso con el económico.

## **2.3.2. Formas y técnicas en la construcción**

Según el análisis realizado, los Chancay recurrieron a tres formas y técnicas para construir la estructura conformada por la cabeza, el cuerpo, y además, revestirlo.

### **2.3.2.1. Construcción estructura 1**

Ocho fibras largas de totora, una a continuación de otra, se doblaron en conjunto por la mitad (imagen 55), permitiendo constituir una base rectangular para formar el esqueleto, tronco o cuerpo de la miniatura. Antes de este doblez, se colocó una fibra larga y delgada de totora a la mitad de este conjunto para formar los brazos. El doblez permitió asegurarlas al tronco, y evitar que se desprendieran.





a)

b)

Imagen 55. Anverso y reverso de miniatura textil masculina del centro arquitectónico de Caqui 4029.

El cuerpo de la miniatura tiene dos refuerzos de hilos *beige* para mantener la estructura segura y compacta: a la altura del pecho y a la altura de la cintura de la miniatura. Los refuerzos son hilos que envuelven estos sectores de la miniatura. El primero lo constituyen vueltas de hilo muy delgados probablemente fueron más y lo que observamos son los restos de lo que fue este refuerzo, en comparación al segundo. El segundo es de seis vueltas de hilos. Además, se ha reforzado este grupo de hilos, al parecer con aguja en diagonal. Se ha atravesado la estructura de junco, según la miniatura masculina (imágenes 55 a y b) de la zona de Caqui 4029 (anverso y reverso). Los brazos han sido revestidos con hilos de algodón teñidos de carmín así como las manos con los cinco dedos.

### 2.3.2.2. Construcción estructura 2

La cabeza es una estructura de totora en forma de trapecio irregular, sujeta con hilos de algodón blanco. Está envuelta con tiras de totora en dirección horizontal de arriba hacia abajo. El tronco es una estructura irregular (ver imagen 56a) como de triángulo invertido y está recubierto con tiras de totora cruzada y entrecruzada, además de un ajuste de arriba hacia abajo. Los brazos integran esta estructura. Se aprecian restos de hilo de algodón teñido de carmín y algunos dedos de las manos de ambos brazos.



Imagen 56. Anverso y reverso de la estructura (totora) de miniatura textil de la zona de Caqui 4063. Totora en estado natural.

### 2.2.3.3. Construcción estructura 3

La cabeza es una estructura de junco de trapecio irregular (imagen 57), envuelta con fibras de junco en dirección horizontal de arriba hacia abajo. Presenta refuerzos con hilos de algodón *beige* con costura irregular sin mucho esmero. El tronco es una estructura rectangular envuelto en dirección horizontal de arriba hacia abajo. El único brazo –incompleto– tiene forma de muñón, envuelto con fibras de junco. Las piernas –incompletas– no tienen revestimiento de junco, es evidente que lo han perdido.



Imagen 57. Anverso y reverso de la estructura y extremidades de la miniatura del centro arquitectónico de Macas 4032.

### 2.3.3. Técnicas de revestimiento

Los brazos, piernas, dedos de manos y pies de las miniaturas fueron recubiertos con hilos de algodón o de pelo de camélido teñido de carmín que enrollan la estructura de totora. Sin embargo, un grupo de once miniaturas femeninas (cuatro) y masculinas (siete) alrededor de un árbol y sobre un almohadón de tapiz, tienen los brazos recubiertos de hilos *beige*. Son siete técnicas textiles que se usaron para el revestimiento de las miniaturas (vestimenta y accesorios):



### 2.3.3.1. Tapiz ranurado para la cara

Urdimbre de algodón y trama de fibra pelo de camélido. El algodón blanco fue usado para tejer los ojos y la boca, los teñidos de carmín, rosado, crema, marrón y negro para las divisiones del rostro, nariz y pintura facial. El tapiz se usó en algunos casos para tejer unkus.

### 2.3.3.2. Tejido cara de urdimbre para el vestido

Esta técnica se usó para la confección de los aksus, unkus y waras.

### 2.3.3.3. Gasa de algodón para los tocados

Técnica empleada para la confección de los paños que las miniaturas textiles femeninas y masculinas no llevan sólo sobre la cabeza (imágenes 58, 59 y 60) recubriendo el largo del cabello sino también alrededor de los hombros y cuello, a modo de vincha en los hombres y o como cordones sobre la cabeza de las mujeres o sujeta entre las manos.

La miniatura textil femenina del centro arquitectónico de Pisquillo Grande 4024, luce un complejo paño en técnica de gasa de algodón *beige* (imagen 58).



Imagen 58. Reverso de la miniatura textil femenina del centro arquitectónico de Pisquillo Grande 4024 luce sobre el cabello un complejo y largo paño en técnica de gasa de algodón *beige*.



Imagen 59. Reverso de miniatura textil femenina del centro arquitectónico de Caqui 4061. Sobre la cabeza lleva dos paños enrollados en técnica de gasa *beige* y azul.



Imagen 60. Reverso de miniatura textil femenina del centro arquitectónico de Pisquillo Grande 4035. Sobre la cabeza luce un paño en técnica de gasa marrón.



#### 2.3.3.4. Bordado tridimensional para la nariz y accesorios

La nariz fue bordada fuera del telar en su mayoría con la técnica del anillado con hilos de algodón teñidos de carmín. Así mismo los colgantes alrededor de cuello con borlas rojas y *beige* (imagen 61) son tridimensionales.



Imagen 61. Miniatura textil femenina del centro arquitectónico de Caqui 4029. Luce alrededor del cuello un paño en técnica de gasa de algodón *beige*, algodón natural y un colgante tridimensional rojo con pequeñas bandas negras, rojas amarillas y *beige* y borlas rojas y *beige*.

## CAPÍTULO 3

### ANÁLISIS FORMAL DE LAS MINIATURAS

Este análisis contempla las formas puras que constituyen a las miniaturas: el punto, la línea, la geometría, el color, la textura y la composición; así como los centros de interés, los pesos visuales y el equilibrio.

#### 3.1. Análisis formal

Las miniaturas textiles son objetos tridimensionales que representan a mujeres y hombres, individualmente, en pareja o en grupo. Siempre erguidas, en diferentes posiciones -sugeridas por la inclinación de la cabeza, cuerpo y posición de brazos y piernas- o realizando una actividad específica -tejer en telar o tocar un instrumento musical-, proyectan un dinamismo que acrecienta su tamaño tanto como los accesorios que lucen sobre el cuerpo y los objetos que sujetan con las manos. Las miniaturas también se hallaron adheridas sobre bases tejidas con diversos diseños y borlas, sobre estos objetos ganan altura y mayor volumen, logrando, una vez más, una imagen amplificada de sí mismas.

El material liviano y frágil con que fueron confeccionados los brazos y las piernas se neutralizó con la imagen de solidez y volumen de la cabeza y el vestido íntegramente tejidos con diversas técnicas y diseños. Unidad, carácter e identidad se acentuaron por la fortaleza del diseño de los rostros, accesorios y detalles que subrayaron su actividad, su vitalidad. Fueron visibles y destacaron.

Las formas que predominan en todas las miniaturas son las geométricas. La cara varía entre pentágono, trapecio y semicírculo irregulares. Una explicación de estas formas distantes a la humana natural, son la práctica de la cabeza modelada artificialmente, que ejercieron los Chancay (Bonavia 1991:581). Es probable que estas formas correspondan a esas alteraciones y que se representen en las caras de las miniaturas.

Las formas rectas, curvas y angulosas de la cara están acentuadas por la fuerte línea de contorno que define sus límites y estructura. Es una línea activa y rígida. La textura tridimensional de la cara está integrada por líneas verticales, continuas, repetidas y de igual dimensión. Esta textura es áspera, abultada, densa y brillante por la concentración

de materiales como lo son la fibra de camélido y el algodón, materiales que conforman el tapiz ranurado con el que se ha tejido la cara.

Líneas y puntos remarcen la división de la cara, sus elementos y la pintura facial. La frente es una forma geométrica definida por líneas horizontales rectas y verticales. La división de la cara en las miniaturas femeninas se define por líneas horizontales, verticales, paralelas y diagonales, que dan forma a dos trapecios y un pentágono irregular. El punto se expresa como posición y como foco. Como posición, porque define el espacio que ocupan los rombos o figuras oval que representan los ojos abiertos; y los rectángulos o cuadrados que dan forma a las bocas mostrando los dientes. También como punto focal, porque ostenta un núcleo principal de interés, que hace que miremos, en este caso, a los ojos, y luego la boca, que es el segundo punto. En las composiciones geométricas irregulares (pintura facial) la línea es rígida, controlada, finita, que, además, se vuelve un patrón, se repite. Pero, la línea, al ser horizontal y vertical logra correspondencia visual con los diseños de franjas horizontales de los aksus, se produce una continuidad de la línea, un ritmo y una relación con el color que puede ser a nivel de contraste – pintura facial amarilla y aksu con diseño de franjas azules y rojas - (imagen 71) o de correspondencia (imagen 73) –pintura facial *beige* y aksu con diseño de líneas horizontales marrón y *beige*.

La fuerza expresiva, la atención, la sorpresa que se manifiesta en las caras por los ojos y boca abierta, son logradas por esta conjunción de puntos y líneas tejidas, que acentúan el poder de la mirada, la capacidad de este sentido que da la vida, que se potencia y perenniza en las miniaturas.

Los hilos de fibra o pelo de camélido marrón o negro nacen de la frente y caen hacia los costados o sobre la espalda, simulan un cabello largo y copioso. La línea que caracteriza al cabello tiene movimiento, su textura es densa, gruesa.

Este movimiento del cabello se integra a las diversas posiciones que toman las extremidades superiores e inferiores de las miniaturas. La línea de las extremidades (el hilo que envuelve brazos, piernas y dedos) es dinámica y horizontal, su textura es aterciopelada y brillante.

La geometría, como forma pura, imprime a todas las miniaturas una identidad estética, cada parte en ellas equivale a una forma geométrica. Y cada figura geométrica tiene relación con las otras. Es esa relación la que las dota de la unidad que proyectan. Pero, además, la geometría como patrón se evidencia, en los diseños con rombos concéntricos y rombos con punto, así como en las bandas horizontales de los aksus y listas verticales de los unkus.

El peso visual de las miniaturas textiles femeninas, por el tamaño, color y textura, recae en el rostro y en el aksu. Sus formas y tamaños geométricos se equilibran, porque el tamaño del rostro representa la mitad del cuerpo aproximadamente. Rostro y cuerpo revelan complejidad tanto en sus técnicas de construcción, como en los diseños que exhiben. Son esos componentes los que acentúan su carga y presencia visual, evidencian también, la relación jerárquica de la cabeza- rostro sobre el cuerpo. El rostro ha sido la parte del cuerpo con mayor carácter simbólico en nuestra cultura, y como tal, el principal elemento constitutivo de la imagen del cuerpo.

La pintura facial del rostro, compuesta por figuras geométricas y líneas, es paralela a los diseños de las bandas horizontales de los aksus. Además, los colores cálidos de la pintura facial y el fondo de los dos sectores superiores del rostro, que se alternan de color, guardan, también, una afinidad cromática con los colores de las bandas horizontales de los aksus. Bandas de colores claros y oscuros son las que predominan en el vestido: marrón con *beige*; rojo con morado; negro, amarillo y fucsia; amarillo, crema y beige; amarillo, rojo y morado; rosado, beige, amarillo, fucsia y negro; rojo, azul, amarillo y morado. El otro diseño que también presentan los aksus son las figuras romboidales, las combinaciones de colores que lucen son tres: morado y blanco; azul y blanco; marrón y *beige*.

Por otro lado, los ojos negros (contorneados de negro y blanco en algunos casos) también logran conexión con los colores oscuros de las bandas horizontales de los aksus, esta relación es más evidente entre los diseños romboidales concéntricos y rombos con punto de los mismos. Las formas aquí son semejantes, entonces la correspondencia es más evidente. A nivel de forma, diseño y color, son el rostro y el aksu, los que logran correspondencia y equilibrio visual.

El color como contraste en los aksus se usó en la combinación de bandas negras horizontales con bandas amarillas y fucsias; así como con el morado y el rojo; y figuras romboidales de diferentes pares de colores.

Sobre un fondo oscuro, los colores parecen más claros. La intensidad del carmín (imagen 60), se torna más cálido y brillante sobre las bandas negras de los aksus; y el amarillo, resulta más luminoso y distante. El amarillo aquí se potencia, otorgando mayor vitalidad, vivacidad y movimiento al aksu. El equilibrio cromático, además, se logra porque la mayoría de los colores del rostro (negro, blanco, beige, carmín y rosado) coincide y son similares a los de aksu, salvo el amarillo del rostro que es más opaco. Estas combinaciones análogas acentúan la unidad compositiva de la miniatura.

También, como contraste y espacio, se empleó el morado y el rojo. En el primer caso cuatro bandas horizontales de diferentes tamaños color morado y rojo (imagen 62) se han distribuido sobre el aksu; la secuencia de colores es morado-rojo y se vuelve a repetir tres veces más; sin embargo, es el rojo el que ocupa mayor espacio de color. El morado frente al rojo pierde intensidad y luz, mientras el rojo mantiene su fuerza y vitalidad.



Imagen 62. Miniatura textil femenina de Caqui G52.C2.59. Viste aksu de bandas azules y rojas.

Imagen 63. Miniatura textil femenina de Caqui G52.C3. Viste aksu de bandas rojas, *beige* y azules.



En otra combinación, el rojo y el morado ocupan espacios simétricos, separados por bandas cremas y rosadas. El rojo mantiene su predominio y el morado también (imagen 63).

En el caso de los diseños de rombos con punto, encontramos combinaciones por complemento y contraste en el caso de la miniatura de pareja femenina (imagen 66): el diseño del aksu de la miniatura textil del centro arquitectónico Pisquillo Grande 3039a es por complemento de los colores *beige* y marrón; en la miniatura textil 3039b, es por contraste entre los colores azul y blanco.

Los colores como complemento se reflejan en los diseños de bandas horizontales marrones y cremas de la miniatura textil femenina del centro arquitectónico de Caqui 4061 (imagen 64); y en las bandas horizontales marrones más oscuras y *beige* de los aksus de las miniaturas textiles femeninas en pareja del centro arquitectónico de Pampa Hermosa 4056 (imagen 65). Son colores crudos, vinculados también a la tierra y a las zonas áridas.



Imagen 64. Miniatura textil femenina del centro arquitectónico de Caqui 4061. Viste aksu de bandas marrón claro y *beige*.

Imagen 65. Pareja de miniaturas textiles femeninas del centro arquitectónico de Pampa Hermosa 4056 a y 4056 b. Visten aksu de bandas marrón oscuro y *beige*.

La paleta de colores y combinaciones que se usó en las miniaturas fue de las más variadas. Colores primarios, secundarios, fríos, cálidos, pasteles y ocre, tuvieron presencia en los rostros, vestimenta y accesorios. Los colores que se emplearon para el rostro mantuvieron cierta constancia: el algodón blanco fue usado para tejer los ojos y la boca, el pelo de camélido teñido de rojo, carmín, rosado, crema, marrón y negro para las divisiones del rostro, nariz, pintura facial y cabello.

Los colores que se emplearon para los aksus de las miniaturas femeninas abarcaron cinco grupos de combinaciones:

- De dos bandas de colores: marrón y crema; marrón oscuro y beige; rojo y morado.
- De tres bandas de colores: negro, amarillo y fucsia; rojo, amarillo y morado,
- De cuatro bandas de colores: negro, rosado, amarillo y crema
- De cinco colores: rosado, crema, amarillo, fucsia y morado.
- De rombos concéntricos y concéntricos con punto: morado y blanco; marrón y *beige*; blanco y azul.

El color ocre aparece constantemente en los aksus de tres, cuatro y cinco bandas de colores.

Una característica en el ámbito compositivo del pensamiento andino es la simetría, que es la correspondencia exacta en tamaño, forma y posición de un objeto. Los rostros de las miniaturas son simétricos. En la pintura facial de las miniaturas textiles femeninas ocurre una inversión en el color y mantiene la simetría a nivel de forma y tamaño. En el caso del vestido, en las miniaturas textiles femeninas y masculinas se cumple este principio simétrico. Lo simétrico acentúa el concepto de los pares ordenadores, del equilibrio y la correspondencia, valores que trascienden el plano estético para constituirse en principios culturales de concebir, entender y relacionarse con el mundo de los vivos y los muertos. Estas formas guardan un orden armónico esta correspondencia y continuidad dotan a las miniaturas de equilibrio y unidad.

Las miniaturas textiles proyectan movimiento a través de las posturas del tronco y las extremidades, así como por la disposición del cabello y la inclinación de la cabeza. Las posturas que adoptan no son homogéneas y son los objetos que llevan entre las manos

los que determinan esas posiciones: instrumentos de viento, telares, copos de algodón, gasas, etcétera.

Las líneas y formas geométricas fueron el principal recurso compositivo de estas representaciones, su repetición les confiere el concepto de lo ilimitado en el universo físico. Un punto, una línea, una forma no tienen caducidad, son, existen y son infinitas. En estas formas es que reside su valor y armonía.

Las miniaturas textiles según las evidencias materiales gozaron de una ubicación privilegiada en relación a los demás objetos que acompañaron al individuo en los contextos funerarios: se hallaron incrustadas en el fardo funerario (imagen 40) o sobre bases tejidas (imágenes 20,52,60) , no tocaron directamente el suelo, sino mantuvieron un *status* en el espacio ritual.

### **3.2. Diseño y patrones en miniaturas textiles femeninas y masculinas**

*Un patrón es una serie de variables constantes identificables, dentro de un conjunto mayor de datos.* Estas variables constantes se advierten en la división del rostro identificada como la representación de la pintura facial, vestido y objetos que cargan entre las manos las miniaturas textiles Chancay. Advertimos un número de patrones, que a la vez tienen variantes y casos atípicos probablemente por ser una muestra modesta en relación a los cientos de miniaturas que se han producido a lo largo de los años de existencia de esta cultura. Los nueve centros arquitectónicos de donde proceden las miniaturas textiles son relativamente cercanos, como se observa en el mapa de la página 33. Al pertenecer a una misma cultura comparten una identidad visual, manejan un marco determinado de posibilidades semejantes, se permiten préstamos y sellos particulares de los grupos humanos que practicaban el trabajo textil.

Las imágenes que proyectan las miniaturas corresponden a formas visualmente perceptibles, en cambio, el contenido ideológico se manifiesta a través de las ideas religiosas relativas a los objetos asociados al contexto funerario que representaban el orden doméstico, expresado a través de sus patrones de vestido, pintura facial, tocado y otros que consideraban indispensables como compañía del individuo hacia la otra vida.

Al representar las formas del vestido así como objetos de uso diario y accesorios, las miniaturas textiles Chancay proyectaron un aspecto de la vida cotidiana de los hombres y mujeres de esta sociedad. Hasta aquí estamos frente a un primer plano de representación que es el doméstico. Estos patrones identificables son importantes porque nos relatan los usos, costumbres e intereses de quienes constituyeron la sociedad Chancay. Permiten esbozar algunas hipótesis de cómo se materializaron o destacaron las diferencias de género, las jerarquías en su imaginario social, las soluciones técnicas frente a los soportes sobre los que fijaron su memoria, las actividades sociales y productivas a las que se dedicaron, los elementos de su entorno geográfico que les fueron relevantes, la fauna y flora existente que le proveyeron de las materias primas que sustentaron su actividad textil así como las técnicas que dominaron y que fueron representadas en ellas.

Se describen los patrones tanto del *corpus* total (selección para este trabajo) como los patrones hallados a nivel de los centros arquitectónicos a los que pertenecieron las miniaturas. Se han encontrado miniaturas textiles que pertenecieron a zonas arqueológicas distintas que, sin embargo, presentan elementos estructurales y de diseño similares. La miniatura textil femenina 4060 del centro arquitectónico de Pisquillo Grande (imagen 75 a y b) y la miniatura textil femenina 4029 del centro arquitectónico de Caqui (imagen 76 a y b) lo confirman. Pertenecen a zonas distintas sin embargo, ambas presentan similar forma pentagonal de la cabeza, división y colores del rostro; así como patrón de la pintura facial y diseño de los aksus romboidales concéntricos de color blanco y morado. La técnica de estos es similar, tejido con cara de urdimbre. El aksu de la miniatura del centro arquitectónico de Pisquillo Grande 4060 se ha conservado mejor a nivel de color, el registro fotográfico de reverso evidencia el grado de preservación. Las diferencias se dan en la inclinación de la cabeza, la primera miniatura la tiene erguida y en posición frontal; la segunda, en posición frontal con una ligera inclinación hacia la izquierda. Además, del tamaño de las manos y dedos. La miniatura del centro arquitectónico de Pisquillo Grande posee manos más pequeñas y dedos cortos a diferencia de la miniatura del centro arquitectónico de Caqui cuyos dedos de las manos son más largos y gruesos. Los accesorios como el algodón blanco en estado natural alrededor del cuello, el paño en técnica de gasa *beige* y los colgantes tridimensionales de colores rojo, amarillo y negro están presentes en ambas miniaturas.



Imagen 66. Miniatura textil femenina 4060 del centro arquitectónico de Pisquillo Grande (anverso y reverso).

Las dos miniaturas tienen los brazos extendidos hacia adelante cubiertos con hilos carmín, las manos tienen los cinco dedos; la ausencia de las extremidades inferiores, probablemente se deba a la manipulación sufrida, ya que el patrón constructivo de estas piezas considera también las extremidades superiores e inferiores. El reverso de estas miniaturas (imágenes 66b y 67b) evidencia el cabello negro, lacio, que fue además del mismo largo y volumen en ambas.



Imagen 67. Miniatura textil femenina 4029 de la zona de Caqui (anverso y reverso).

La muestra estudiada reúne, además, miniaturas textiles femeninas de un mismo centro arquitectónico como las de Lauri 4025 y 4015 (imágenes 68 y 69) que presentan distintos patrones de pintura facial y aksu, no hay puntos de coincidencia que afirmen que son de un mismo espacio geográfico. Salvo la forma pentagonal del rostro –porque las dimensiones son distintas- y el paño en técnica de gasa que cubre sus cabezas, aunque el grosor de los hilos no es el mismo, el paño en técnica de gasa de la miniatura 4025 (imagen 68b) es más gruesa y la 4015 (imagen 69b) es más fina, no existe similitud entre ellas.





a)



b)

Imagen 68. Miniatura femenina del centro arquitectónico de Lauri 4025 (anverso y reverso).



a)



b)

Imagen 69. Miniatura femenina del centro arquitectónico de Lauri 4015 (anverso y reverso).



En el caso de las miniaturas textiles en pareja del centro arquitectónico de Pampa Hermosa (imágenes 70 y 71), los elementos comunes son las narices, estas fueron bordadas fuera del telar, los aksus tienen diseños de bandas horizontales de diferentes grosores, son simétricos. Los brazos se entrecruzan, van tomadas de las manos y sujetan hilos de colores azul, blanco y marrón. La posición, inclinación de los cuerpos y cabeza ofrecen una imagen de movimiento. Sin embargo, la forma de la cabeza es distinta así como la pintura facial además, los aksus son de diferente color, técnica y volumen; y la cantidad y disposición del cabello es diferente.



Imagen 70. Pareja de miniaturas textiles femeninas del centro arquitectónico de Pampa Hermosa 4056 a y b. Visten aksus con bandas horizontales, de tejido llano de algodón teñido. Tomadas de las manos, además sujetan hilos de colores azul, blanco y marrón.



Imagen 71. Pareja de miniaturas textiles femeninas del centro arquitectónico de Pampa Hermosa 4057 a y b. Visten aksus de bandas horizontales marrón, ocre y beige.

Las variaciones muy marcadas o similitudes entre miniaturas de un mismo o diferentes centros arquitectónicos permiten enumerar algunos supuestos sobre los centros de producción conformados por grupos de tejedores o tejedoras que elaboraron las miniaturas textiles:

- Manejaron convenciones estéticas o patrones como sello de identidad simbólica o local
- Se permitieron préstamos, eso explica por qué un patrón aparece en diferentes zonas.
- Los diseños no eran exclusividad de una determinada zona.

### 3.2.1. Formas, variantes y detalles

La forma de la cabeza de las miniaturas siempre es geométrica. Y varía entre el pentágono, trapecio y semicírculo. El tamaño de sus cuerpos no se altera significativamente entre miniaturas femeninas o masculinas de las distintas zonas de las que provienen. Mantienen una dimensión de 20 a 25 cm. Las diferencias se dan en la pintura facial; en el caso de las miniaturas femeninas además de dividir en tres el rostro (imagen 72a) presenta composiciones de figuras geométricas y líneas dentadas a la altura de los pómulos, mientras que las miniaturas masculinas presentan el rostro dividido en dos (imagen 72b). Todas las miniaturas textiles femeninas de las que proviene esta Colección presentan pintura facial con composiciones geométricas.

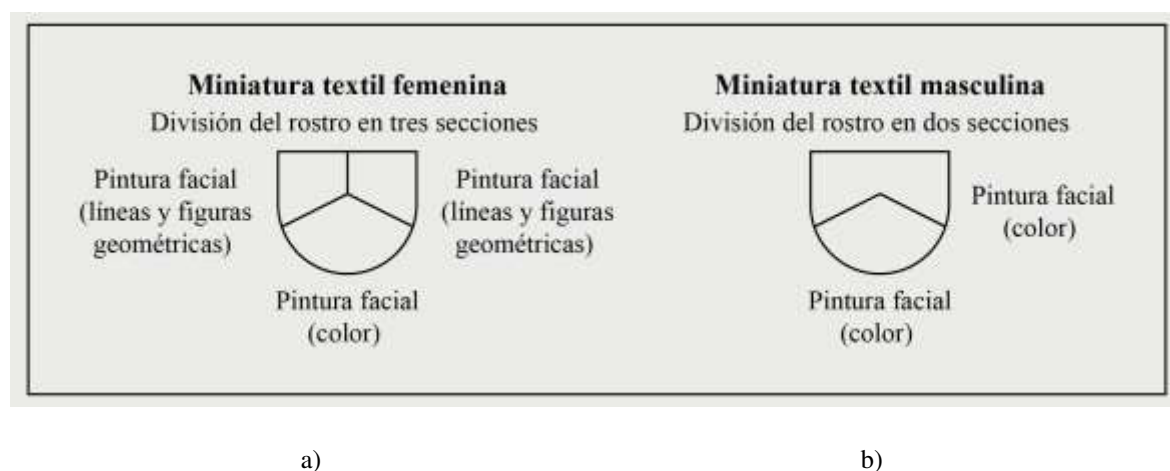


Imagen 72. Esquema de división del rostro y pintura facial de las miniaturas textiles femeninas y masculinas.

### 3.2.2. Rostros y pintura facial en las miniaturas textiles femeninas

Los rostros de las miniaturas textiles femeninas están divididos en tres secciones. Las secciones superiores son trapecios irregulares y la sección inferior es un pentágono. Los colores de cada sección varían aun entre miniaturas textiles que provienen de un mismo centro arquitectónico: carmín, crema, anaranjado, azul o rosado. Existen diferencias sutiles en la forma de los ojos, que en algunos casos son ovalados, circulares o romboidales, también delineados o representando párpados o iris. La forma cómo se ha bordado la nariz también presenta variaciones, puede ser realizada fuera del telar o integrándolo, en este caso es tridimensional. Puede ser un bordado trenzado o enrollado. La boca siempre se representa abierta de forma cuadrada o rectangular y con cinco a

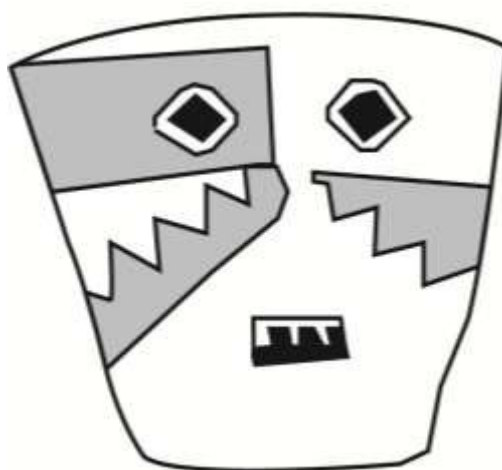
ocho dientes. La pintura facial la conforman variantes de formas geométricas y líneas que se han tejido sobre los pómulos. M.K Hodnett (2004:10) advirtió tres diseños en los rostros de miniaturas femeninas sobre esta misma colección de miniaturas textiles, en este trabajo señalamos cinco (existen diferencias muy sutiles además, de variantes en los cinco diseños) incluidas los tres diseños de M.K Hodnett.

### Diseño 1 de la pintura facial

La pintura facial es una figura geométrica, irregular y simétrica (imagen 73a). Se inicia en el extremo del rostro en línea recta hacia la altura de la nariz y desciende en zigzag formando cuatro terminaciones dentadas. Esta figura geométrica se tejió en las dos divisiones superiores del rostro que son trapecios irregulares y que de izquierda a derecha son *beige* y rosada respectivamente. El color de la pintura facial es el contrario al color de la división del rostro. Las miniaturas que presentan este diseño de pintura facial son tres y pertenecen a los centros arquitectónicos de Pisquillo Chico (4018, 4044 y 4052). Por otro lado, este diseño tuvo variaciones: la figura geométrica dentada irregular varió de ancho y aumentó en terminaciones dentadas (imagen 73a); o se alargó (imagen 73b) o se contrajo y también disminuyeron las terminaciones dentadas (imágenes c y d). Estas variantes corresponden a miniaturas femeninas textiles de los centros arquitectónicos de Pisquillo Chico, Caqui, Pisquillo Chico y Caqui.



a)



b)

Imagen 73. Detalle de miniatura textil femenina del centro arquitectónico de Pisquillo Chico 4018. Dibujo de pintura facial diseño 1.





a)



b)



c)



d)

Imagen 74. Variaciones del Diseño 1 de la pintura facial. De izquierda a derecha y de arriba hacia abajo Miniaturas femeninas de los centros arquitectónicos de Pisquillo Chico 4030, Caqui 4061, Pisquillo Chico 46ª y Caqui 4040.

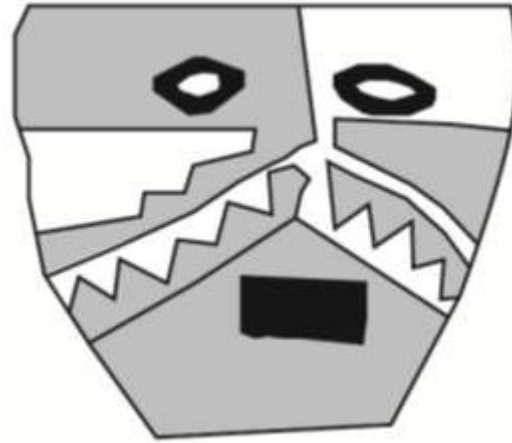
### Diseño 2 de la pintura facial

La pintura facial está compuesta por dos figuras geométricas, irregulares y simétricas (imagen 75a). Se ubican en las dos divisiones superiores del rostro que es trapezoidal; y de izquierda a derecha son *beige* y *carmin* respectivamente. La composición de la pintura abarca desde el pómulos hasta la altura de la boca. La primera figura de esta composición se inicia en línea recta hacia la altura de la nariz para luego descender en forma escalonada y culmina en línea recta hacia el pómulos. Debajo, una línea diagonal de la misma longitud de la figura geométrica, pero con cuatro formas dentadas en

zigzag invertidas. Los colores de la pintura facial adoptan el color de la división del rostro contraria



a)



b)

Imagen 75. Detalle de miniatura textil femenina del centro arquitectónico de Lauri 4025. Dibujo de pintura facial, diseño 2.

### Diseño 3 de la pintura facial

La pintura facial la componen dos figuras geométricas, irregulares, simétricas y una línea diagonal (imagen 76a). Las divisiones superiores del rostro tienen forma de trapecios irregulares de izquierda a derecha y son *beige* y *rosa* respectivamente. La composición de la pintura facial es diagonal y los elementos que la conforman son consecutivos. Estos abarcan desde el pómulos hasta la altura de la boca. La primera figura es en zigzag de cuatro terminaciones dentadas ascendentes. Debajo, una línea diagonal de la misma longitud de la figura geométrica. La segunda figura geométrica es similar a la primera. El color de la composición asume el de la división contraria del rostro, cumpliéndose el principio de los pares invertidos.



Imagen 76. Detalle de miniatura textil femenina del centro arquitectónico de Pisquillo Chico 4048. La nariz es tridimensional y de dos colores rosado y *beige*. Dibujo e imagen de pintura facial diseño 3.

#### **Diseño 4 de la pintura facial**

Son dos composiciones distintas de pintura facial para las divisiones superiores del rostro (imagen 77). La primera composición (rostro carmín división derecha) la integran dos figuras geométricas, irregulares y una línea que hace ángulo; la primera figura se inicia a la altura de la sien en línea recta hacia la altura de la nariz y descende en zigzag formando cuatro terminaciones dentadas; la segunda se inicia con un ángulo mayor a 90 grados (ángulo obtuso) que nace en el extremo del rostro a la altura de la oreja y culmina al costado de la nariz de la miniatura. La tercera figura geométrica es paralela y similar a la segunda pero dentada (cinco terminaciones hacia abajo), que termina debajo de la nariz.

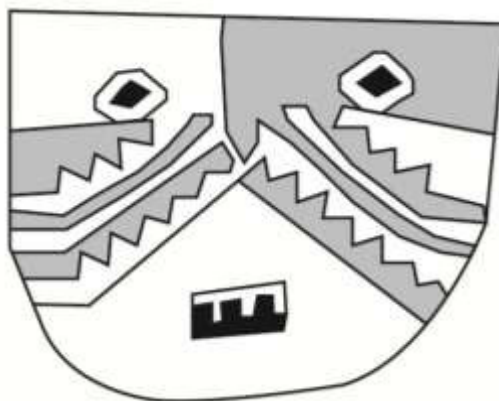
La segunda composición (color beige y del lado izquierdo) la integran dos figuras geométricas irregulares y una línea. La primera figura es similar al del primer diseño; la segunda, es una línea diagonal hasta la altura de la nariz; y finalmente una línea en paralelo y diagonal hasta debajo de la nariz con cinco terminaciones dentadas. La sutileza del artista es destacable.



La pareja de miniaturas del centro arquitectónico de Pampa Hermosa 4056 a y b presenta una alteración del orden y ubicación de las formas y del color del diseño y de la pintura facial.



a)



b)



c)



d)

Imagen 77. Detalle de miniatura femenina del centro arquitectónico de Pampa Hermosa 4022. Dibujo de pintura facial diseño 4. Variante de pintura facial de miniaturas del centro arquitectónico de Pampa Hermosa 4057 a y b. Representación de pintura variante de pintura facial.

### **Diseño 5 de la pintura facial**

Es la única miniatura textil femenina de esta selección y de la Colección Amano – Museo Textil Precolombino, con pintura facial color azul (imagen 78a) y además, el color del segmento izquierdo delinea una terminación diagonal en la primera figura geométrica irregular dando la sensación visual que la pintura facial no es similar a la del segmento derecho. La variante es sutil.

El rostro está dividido en tres segmentos. El segmento derecho es carmín y la pintura facial azul. La pintura facial la componen dos figuras geométricas irregulares. La primera figura se inicia a la altura de la sien, sigue en línea recta y descende en diagonal haciendo un ángulo mayor a 90° y nuevamente descende en línea recta en ángulo mayor a 90°, y en zigzag va formando cuatro figuras dentadas hasta la altura del pómulos. La segunda figura es una línea de la misma longitud de la figura geométrica que se inicia al término de la nariz y continúa en diagonal formando cuatro imágenes dentadas en zigzag invertidas por debajo del pómulos. El segmento izquierdo es azul y la pintura facial carmín. La primera figura se inicia a la altura de la sien, sigue en línea recta y descende en diagonal haciendo un ángulo mayor a 90° y nuevamente descende en línea recta en ángulo mayor a 90° y en zigzag va formando cuatro figuras dentadas hasta la altura del pómulos. Es el color azul del segmento que delinea la pintura facial dándole mayor volumen y delineando al término de la cuarta imagen dentada una diagonal. La segunda figura es una línea diagonal que se inicia al finalizar la nariz y en zigzag forma cinco formas dentadas invertidas y en la quinta cambia de dirección en ángulo mayor a 90°.

Este diseño tiene una variante (imagen 78). La pintura facial la componen dos figuras geométricas, irregulares y dentadas. La primera figura se inicia a la altura del pómulos en diagonal dibujando tres formas irregulares hacia arriba. La segunda figura es paralela a la primera, es una línea en diagonal con cinco terminaciones dentadas hacia arriba. Esta composición se repite en la segunda división del rostro con los colores invertidos. La primera división del rostro es carmín y la pintura facial amarilla.

La forma del rostro de esta miniatura se distancia mucho de las anteriores. Es más largo de lo normal, los ojos son redondos y es la única que los tiene de esta forma. La técnica del bordado de la nariz es anillado fuera del telar.



Imagen 78. Detalle de miniatura textil femenina del centro arquitectónico de Cerro Trinidad 4059. Dibujo e imagen de pintura facial diseño 5.

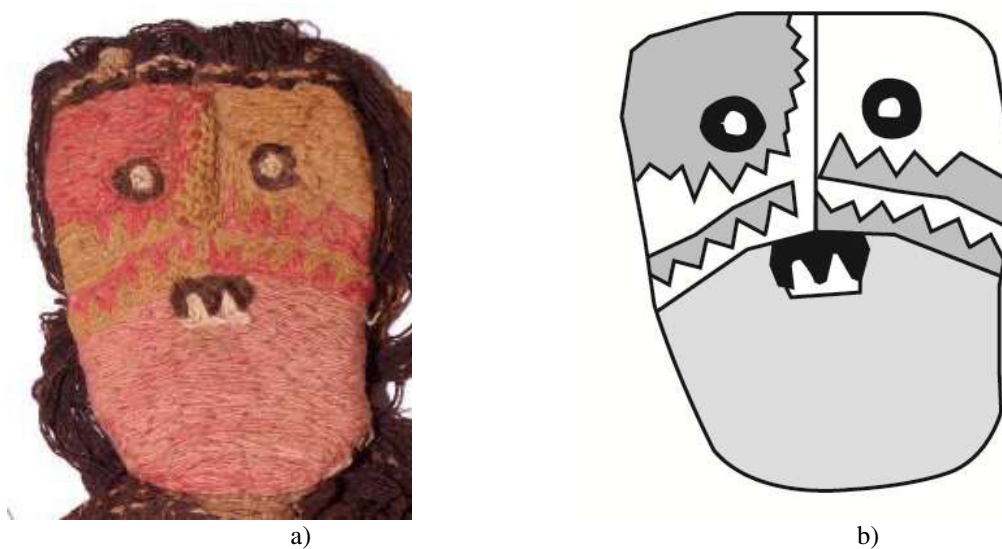


Imagen 79. Detalle de miniatura femenina del centro arquitectónico de Pisquillo Grande 4024. Dibujo e imagen de variante de pintura facial Diseño 5.

### 3.2.3. Diseño y color en los aksus

El aksu que visten las miniaturas femeninas es de una sola pieza, que doblada al centro, tiene una abertura horizontal, costuras laterales con aberturas para los brazos y se extienden hasta los tobillos. Las técnicas para su confección fueron el tejido llano y tejido cara de urdimbre.

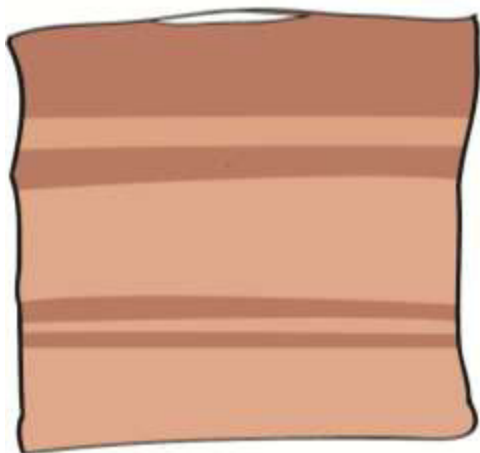
### Diseño 1 de aksu

Las miniaturas textiles femeninas visten aksus con diseños de bandas horizontales de diferentes dimensiones y pueden ser de dos o más colores. Los centros arquitectónicos de los que provienen el uso de aksus con este diseño son Caqui, Pampa Hermosa, Pisquillo Chico y Pisquillo Grande.

- a. **Aksu con diseño de bandas horizontales de dos colores** (azul y rojo; marrón claro y *beige*; beige y amarillo; marrón y marrón claro, imágenes 80a y b; 81a y b). Estos diseños se observan en las miniaturas de Pisquillo Chico (imagen 135 a), Caqui (imagen 142d), y Pampa Hermosa (imágenes 146 a y b y 147 a y b). Los colores que predominan son los cálidos, y en segundo término los primarios.

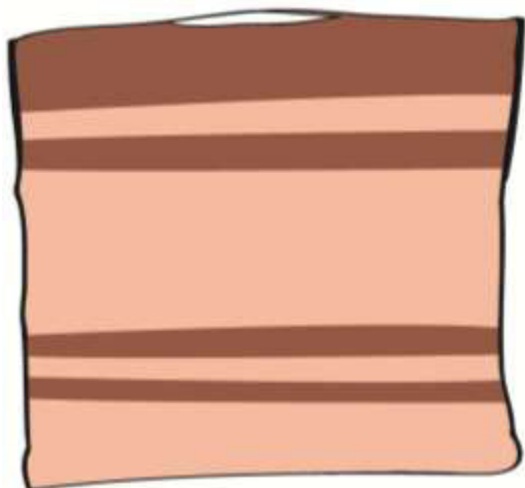


a) Esquema de aksu del centro arquitectónico de Pisquillo Chico 4030

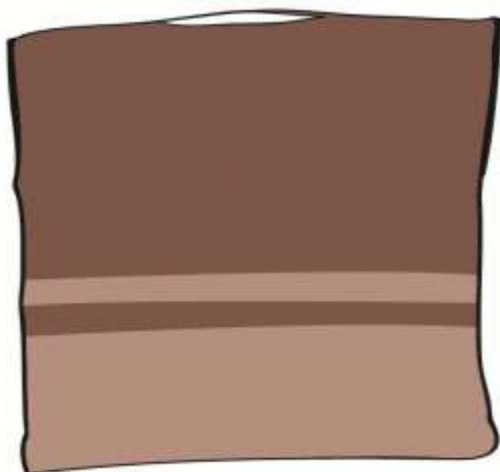


b) Esquema de aksu del centro arquitectónico de Caqui 4061

Imagen 80. Esquema de aksus con diseños de bandas horizontales de dos colores.



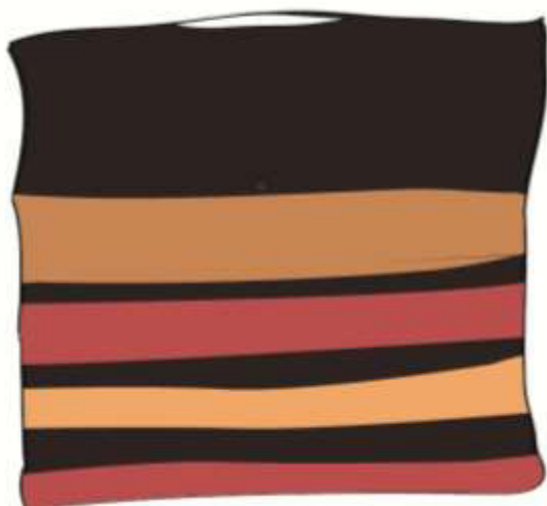
a) Esquema de aksu del centro arquitectónico de Pisquillo Chico 4018



b) Esquema de aksu del centro arquitectónico Pampa Hermosa 4056

Imagen 81. Esquema de aksus con diseños de bandas horizontales de dos colores.

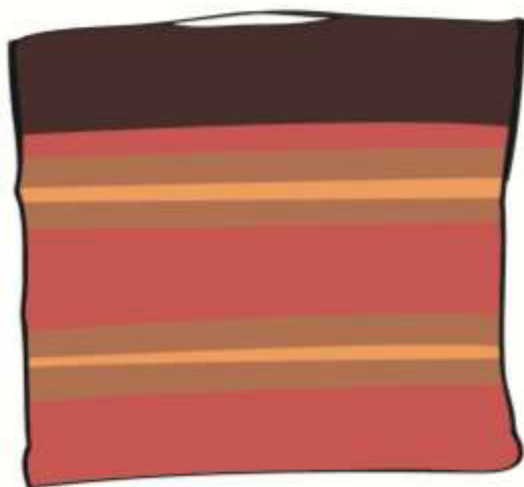
- b. Aksu con líneas horizontales de más de dos colores** (amarillo, carmín, azul, rosado, beige, anaranjado, rojo y negro). Estas miniaturas pertenecen a los centros arquitectónicos de Caqui, Pisquillo Chico y Pisquillo Grande y Lauri. Predominan los colores cálidos (imágenes 82,83 y 84).



a) Esquema de aksu de centro arquitectónico de Pisquillo Chico 4048

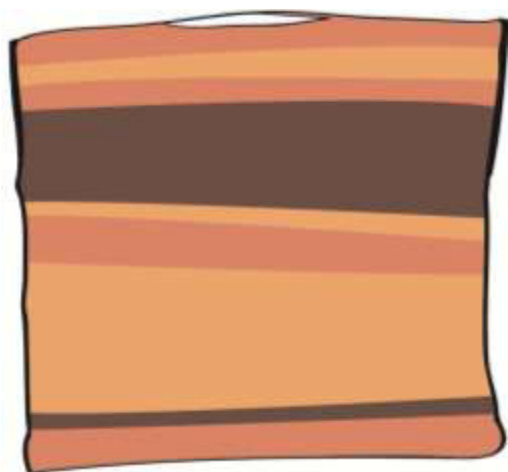


b) Esquema de aksu del centro arquitectónico Lauri 4064b



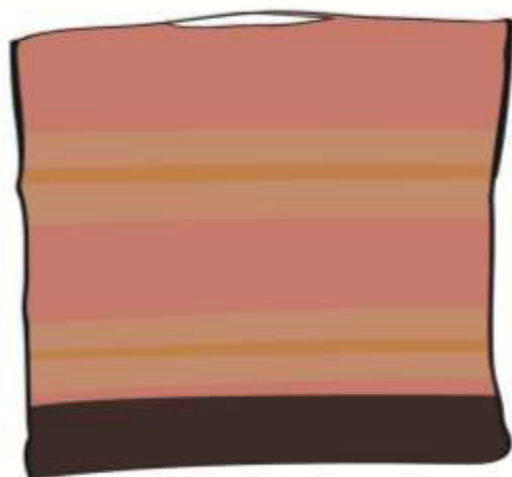
c) Esquema de aksu del centro arquitectónico Pisquillo Grande 4024

Imagen 82. Esquemas de aksus con diseños de bandas horizontales de más de dos colores

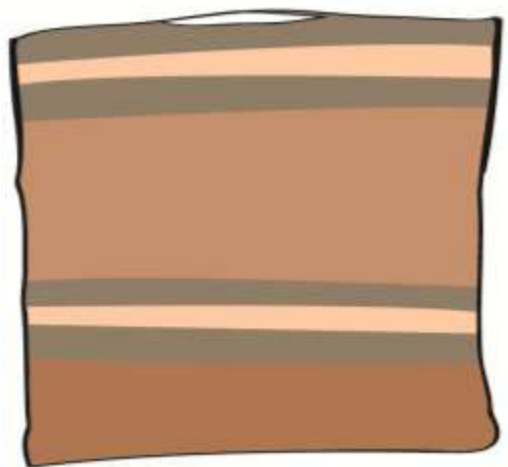


a) Esquema de aksu del centro arquitectónico de Caqui

4040



b) Esquema de aksu del centro arquitectónico Pisquillo Chico 4051



c) Esquema de aksu del centro arquitectónico Pisquillo Grande 4067

Imagen 83. Esquemas de aksus con diseños de bandas horizontales de más de dos colores



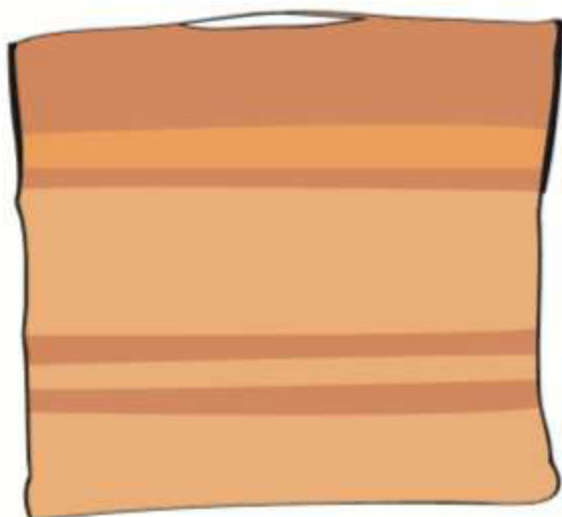
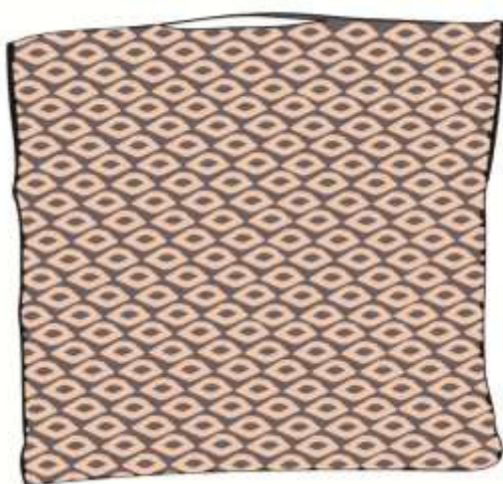


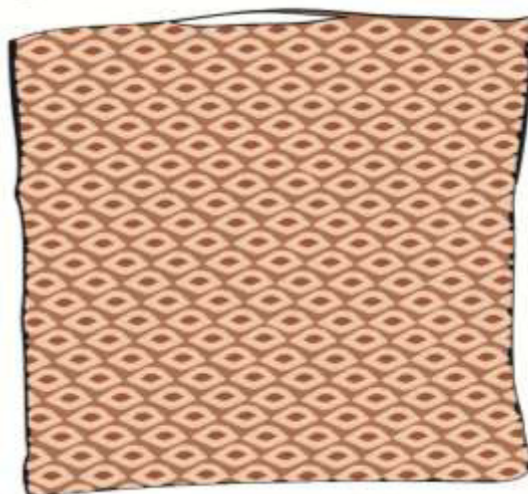
Imagen 84. Esquema de aksu con diseño de bandas horizontales de más de dos colores. Corresponde a pareja de miniaturas textiles del centro arquitectónico de Pampa Hermosa 4057.

### **Diseño 2 de aksu**

Aksu con diseño de rombos con punto (imagen 85) de dos colores, el blanco está siempre presente, el segundo color varía entre azul, morado, marrón y rojo. Y aksu con diseño de rombos concéntricos (imagen 86). Las zonas arquitectónicas de donde provienen las miniaturas femeninas con aksus romboidales son: Pisquillo Chico (imágenes 135 a y b), Pisquillo Grande (imágenes 139 c y e), Caqui (imagen 141c), Lauri (imagen 149a), Palpa (imagen 153 a) y Pampa Hermosa (imagen 146 a).



a)



b)

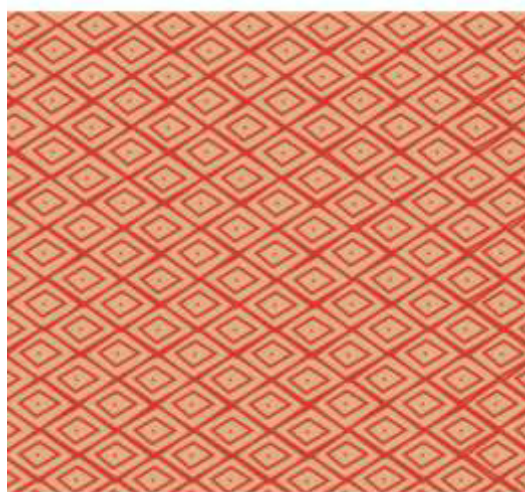
Imagen 85. Esquema de aksus de rombos azul y marrón con punto. Pertenecen a pareja de miniatura del centro arquitectónico de Pisquillo Grande 4039 a y b.



Imagen 86. Esquema de aksu con rombos concéntricos del centro arquitectónico de Pisquillo Grande 4060



a)



b)

Imagen 87. Miniatura textil que luce aksu femenino pero la división del rostro y pintura facial corresponde a un varón pertenece al centro arquitectónico de Lauri 4068. El tejido de la base es de rombos concéntricos ocre y rojo.

### 3.2.4. Patrón de pintura facial y aksu en las miniaturas textiles femeninas

Se han identificado seis patrones con características particulares.

#### Patrón 1

Las miniaturas textiles del centro arquitectónico de Pisquillo Chico coinciden en los diseños tanto de la pintura facial como del aksu (imagen 88). Las miniaturas textiles femeninas que presentan el Patrón 1a y 1b pertenecen al centro arquitectónico de Pisquillo Chico.

Patrón 1a



Patrón 1b



Imagen 88. Miniaturas textiles femeninas Patrón 1a 4018 (anverso y reverso arriba). Miniaturas textiles femeninas Patrón 1b 4044 y 4052 a

## **Rostro, pintura facial y cabello**

- La forma del rostro es de trapecio (cuatro lados) invertido. Es alargado, erguido y frontal. El rostro está dividido en tres partes y es simétrico; las dos secciones superiores son trapezoidales y la sección inferior es un pentágono. Los colores carmín, crema y un crema más claro se mantienen en los tres rostros. La cabeza de la miniatura textil 4052 está ladeada hacia la izquierda.
- La pintura facial corresponde al Diseño 1.
- La frente es representada con una franja crema. La pintura facial es geométrica, irregular, simétrica y tejida sobre los pómulos: se inicia en los extremos del rostro en línea recta para luego, a la altura de la nariz, descender en zigzag formando cuatro terminaciones dentadas. Los colores se invierten entre un pómulo al otro (de crema a carmín).
- Los ojos romboidales mantienen la misma posición y color (contorno blanco y fondo negro).
- Las narices, bordadas fuera del telar, son carmín y crema en las miniaturas textiles femeninas 4018 y 4052; y solo crema en la miniatura 4044.
- Las bocas rectangulares se mantienen alineadas con la nariz y en el centro de la sección inferior. Se representan abiertas y simulando dientes simétricos hacia arriba y abajo; y contrarios en color. Son seis.
- El cabello es lacio, de pelo de camélido color negro, cae hacia la espalda a la altura de la cintura.

## **Cuerpo, extremidades y aksu**

- La posición del cuerpo es erguida y frontal en las miniaturas textiles 4018, 4044; la miniatura textil 4052 se inclina hacia la derecha (imagen 89b)



Imagen 89. Miniatura textil femenina del centro arquitectónico de Pisquillo Chico 4052 (anverso y reverso)

- Las extremidades superiores e inferiores son largas, delgadas y revestidas con hilos carmín. Las posiciones de los brazos y manos varían. Las manos están abiertas y presentan los cinco dedos. Las piernas están juntas y no presentan dedos en los pies.
- Visten aksus crema y carmín respectivamente, con bandas horizontales. El número de líneas, el grosor y el color varían. Marrón, negro y amarillo son las variantes. La altura de los aksus es por debajo de las rodillas.

### Accesorios

- Las miniaturas textiles 4044 y 4052 sujetan hilos celestes y un paño en técnica de gasa crema, respectivamente. Estos elementos podrían asociarse a su actividad u oficio, como ofrenda, o intercambio considerando las funciones de textil; la presencia de las gasas les confieren *status*.
- Las miniaturas 4018 y 4052 tienen palos de chonta que hacen las veces de piernas y que sirven para ser adheridas al fardo funerario u almohadillas.

## Patrón 2

Las miniaturas provienen del centro arquitectónico de Pisquillo Chico, con código 40pc, Pampa Hermosa, con código 4056 a y b; y Caqui, 4020 (imágenes 90 y 91).

Se considera la miniatura textil femenina de la zona de Caqui 4020 por el color del aksu y porque, pese a que el diseño de la pintura facial es similar, es más bien larga y no tan ancha y contraída como las dos miniaturas anteriores; sostiene entre las manos hilos de colores amarillo y marrón similares a los que sostiene la miniatura 40pc. Y, además, presentan ambas en lado superior derecho del aksu una mancha que oscurece el aksu, ¿podrían provenir del mismo contexto funerario?, y existe una imprecisión en su lugar de procedencia. Ambas, según Yoshitaro Amano, pertenecen a zonas distintas -aunque relativamente cercanas- (Caqui y Pisquillo Chico), sin embargo, son muy similares. Por otro lado, el estilo en el diseño del aksu y los hilos que sostienen podrían provenir de un mismo lugar de producción, por ello son similares. Los centros de producción pudieron especializarse en tejer determinadas partes de las miniaturas, por eso encontramos estas similitudes. Otra hipótesis es que el contacto y comunicación entre los diferentes centro de producción, se permitían intercambios o trueques no solo de materias primas, tintes, etcétera, sino de objetos ya manufacturados. La demanda generaba demasía, la misma que pudo ser objeto de transacción.



Semicírculo



a)

b)

Pentágono  
invertido

c)

d)

Imagen 90. De arriba hacia abajo miniaturas femeninas del centro arquitectónico de Pisquillo Chico código 40pc (anverso y reverso) y Caqui, 4020 (anverso y reverso). Presentan patrón 2 de pintura facial y aksu.





Imagen 91. Anverso de pareja de miniatura textiles femeninas del centro arquitectónico de Pampa Hermosa 4056 a y b; reverso de pareja de miniaturas textiles, presentan patrón 2 de pintura facial y aksu; esquema de aksu de bandas horizontales de dos colores.

### **Rostro, pintura facial y cabello**

- La forma del rostro es semicircular simétrico en la miniatura textil del centro arquitectónico de Pisquillo Chico 40pc, y pentagonal en las dos miniaturas del centro arquitectónico de Pampa Hermosa, la miniatura textil 4056 b tiene la cabeza ladeada hacia la izquierda.
- La frente es representada con una franja rosada delgada. Las secciones superiores e inferiores del rostro son geométricas, simétricas y mantienen los mismos colores (carmín, amarillo y rosado).
- La pintura facial es geométrica, irregular, simétrica y tejida sobre los pómulos: se inicia en los extremos del rostro en línea recta para luego, a la altura de la nariz, descender en zigzag formando tres terminaciones dentadas alargadas. El lado derecho de la pintura facial es *beige* y el lado izquierdo carmín. Los colores se han invertido. La pintura facial es una variante del Diseño 1.
- La nariz de la miniatura 40pc es carmín y la de la 4056 es carmín y crema. Ambas han sido tejidas a aguja y fuera del telar.
- Los ojos ovalados ocupan la zona superior de la pintura facial, son de contorno blanco y fondo negro.
- La boca es rectangular, se representan abiertas y simulando dientes simétricos hacia arriba y abajo; y contrarios en color: blanco y negro.
- El cabello lacio, de pelo de camélido negro en las tres miniaturas, cae hacia los costados de la cabeza y hacia atrás sobre la espalda. La miniatura textil del centro arquitectónico de Pampa Hermosa 4056 a, lleva el cabello a la altura del cuello; la de Pampa Hermosa 4056 b, a la altura de la cintura, lo mismo que la de Pisquillo Chico.

### **Cuerpo, extremidades y aksu**

- La posición del cuerpo es erguida y frontal, solo en la miniatura textil 4011 b es ladeada hacia la izquierda.

-Las posiciones de los brazos y manos varían así como la posición del torso. Presentan extremidades inferiores juntas en el caso de la miniatura textil de Pisquillo Chico 40pc y separadas en las miniaturas textiles de Pampa Hermosa 4011a y b. Las tres miniaturas textiles tienen los cinco dedos de los pies, en el caso de Pisquillo Chico 40pc son cortos y muy juntos; en los de Pampa Hermosa 4011a y b son largos y separados. Soportes delgados de chonta las atraviesan por el centro de su estructura.

-Visten aksus de bandas horizontales beige y marrones. La altura del aksu es hasta las rodillas.

### Accesorios y tocados

- Llevan en las manos hilos de algodón ocre y marrón; blanco, marrón y azul, respectivamente (imagen 92).



a) Detalle miniatura Caqui 4020



b) Detalle miniatura Pisquillo Chico 40pc



c) Detalle de miniaturas femeninas en pareja del centro arquitectónico de Pampa Hermosa 4056 a, sostienen con las manos hilos de colores.

Imagen 92. Grupos de hilos de colores sostenidos por las manos por las miniaturas de Caqui, Pisquillo Chico y Pampa Hermosa son un elemento recurrente en este patrón.

### Patrón 3

Las dos miniaturas textiles femeninas que constituyen este patrón provienen del centro arquitectónico de Pisquillo Chico (4049 y 4050).



Imagen 93. Miniaturas textiles femeninas que presentan Patrón 3 de Pintura facial y aksu.

## Rostro, pintura facial y cabello

- El rostro tiene forma de trapecio invertido, irregular, la mirada es frontal. La cabeza erguida en ambas miniaturas, sin embargo, la miniatura textil de Pisquillo Chico 4049 (imagen 93 a) tiene la cabeza ladeada hacia la derecha.
- No se representa la frente. Las secciones superiores e inferiores del rostro son simétricas y mantienen los mismos colores en ambas miniaturas (carmín, *beige* y rosado).
- La pintura facial es geométrica, irregular, simétrica y tejida sobre los pómulos: en el caso de la miniatura textil de Pisquillo Chico 4049, se inicia en los extremos del rostro en línea recta, para luego, a la altura de la nariz, descender en zigzag formando cuatro terminaciones dentadas cortas; la pintura facial del lado izquierdo tiene tres terminaciones dentadas. En el caso de la miniatura de Pisquillo Chico 4050, la pintura facial es en diagonal pero mantiene la misma forma. La pintura facial de ambas miniaturas es *beige* en el lado derecho y carmín en el lado izquierdo. Los colores se han invertido. La pintura facial es una variante del Diseño1.
- Las narices son carmín y ambas bordadas fuera del telar.
- Los ojos ovales alargados son de contorno blanco y fondo negro, y abarcan la pintura facial en sus extremos superiores.
- Las bocas rectangulares se mantienen alineadas con la nariz y en el centro de la sección inferior. Se representan abiertas y simulando dientes simétricos hacia arriba y abajo; y contrarios en color. Son seis.
- El cabello lacio, de pelo de camélido color negro en las dos miniaturas, cae sobre la espalda. La miniatura de Pisquillo Chico 4049, lleva el cabello a la altura del busto, y la 4050, por debajo de las rodillas. Es más largo y abundante.

### **Cuerpo, extremidades y aksu**

- La posición del cuerpo es erguida y frontal en las dos miniaturas.
- Las extremidades superiores e inferiores son largas, delgadas y revestidas con hilo carmín. Las posiciones de los brazos y manos varían. Las manos están abiertas y presentan los cinco dedos. Las piernas están juntas y los cinco dedos de los pies están hacia arriba.
- Visten acsus de formas romboidales, simétricas y modulares que se repiten y abarcan todo el acsu. Blancas y moradas son estas figuras y se asemejan a los ojos de las miniaturas.

### **Tocados**

- La miniatura textil femenina 4050 evidencia sobre el cuello restos de paño en técnica de gasa *beige*

### **Patrón 4**

Las miniaturas textiles femeninas de este patrón tienen rostros semiovalados divididos en tres partes, las divisiones son en forma de trapecios irregulares y pentágonos. La pintura facial es dentada hacia abajo, los ojos romboidales delineados de negro para el párpado, blanca la esclerótica y negra la pupila. La boca es rectangular y de ocho dientes, aksu de bandas horizontales. Movimiento creado por manos y posición del tronco. Algodón natural blanco y paño en técnica de gasa color *beige* alrededor del cuello.



Imagen 94. De izquierda a derecha miniaturas femeninas del centro arquitectónico de Pisquillo Chico 4030 y Caqui G-52 que corresponden al Patrón 4; Esquema de aksu de bandas horizontales azul y rojo.

Las miniaturas que presentan este patrón son del centro arquitectónico de Pisquillo Chico 4030 y Caqui G-52 (imagen 94) tienen las siguientes características:

- La frente es representada con una franja rosada. Las divisiones del rostro son simétricas y mantienen el color rosado y amarillo. La tercera sección es rosada.
- La pintura facial es similar, los ojos la integran: geométrica y en zigzag formando cinco terminaciones dentadas. Los colores se invierten (de *beige* a *carmín*).



- Los ojos romboidales mantienen la misma posición y color (contorno negro, esclerótica blanca e iris negro).
- Las narices bordadas y fuera del telar son color carmín en ambas miniaturas textiles.
- Las bocas son rectangulares y simulan dientes simétricos hacia arriba y abajo; y contrarios en color. Son ocho en cada una de las miniaturas. Su posición se alinea con la nariz y en el centro de la sección inferior.
- Alrededor del cuello tienen un paño de algodón en técnica de gasa color marrón. La miniatura 4030 tiene, además, cordeles tridimensionales negro y amarillo que termina volutas de hilos rojos.
- Las posiciones de los brazos y manos varían, así como la posición del torso, otorgándoles la impresión de movimiento. No presentan extremidades inferiores.

### **Patrón 5**

Este grupo de miniaturas (imagen 95) presenta un patrón de rostros semicirculares, el rostro está dividido en forma de trapecios irregulares y pentagonales. La pintura facial es dentada hacia abajo, abarca los ojos romboidales y se representan párpados negros, blancos para la esclerótica y negras para las pupilas. La boca es rectangular, se representan seis y ocho dientes. El aksu es de diseños romboidales concéntricos de colores blanco y morado. La posición de brazos y cabeza genera la sensación de movimiento. Alrededor del cuello: algodón blanco en estado natural, paño de algodón en técnica de gasa color *beige*, y cordeles tridimensionales con volutas de colores rojo y *beige*.

Se han considerado en este patrón dos miniaturas femeninas de las zonas de Lauri 4014 y Matucana 4016, que carecen de aksu pero que coinciden en pintura facial, algodón, paño en técnica de gasa y cordelería tridimensional. Las miniaturas presentan las siguientes características:

- Se representa la frente con una franja tejida rosada, las dos secciones superiores son simétricas de colores carmín y beige respectivamente. La sección inferior es color rosa.
- La pintura facial es geométrica y se inicia a la altura de la sien en línea recta hacia la altura de la nariz, desciende en ángulo obtuso ( $135^\circ$  aproximadamente) hacia la altura de la mitad porque además abarca el segundo lado del rombo que representa el ojo; luego desciende nuevamente en ángulo obtuso; y continua en zigzag hacia la altura de la oreja. Esta figura geométrica irregular, se repite con el color invertido en la segunda división superior del rostro. La pintura facial derecha es color *beige* y la izquierda es color carmín.
- Las narices son carmín, bordadas fuera del telar.
- Los ojos son romboidales de contorno negro que representan los párpados, dentro otro contorno blanco para la esclerótica y otro contorno romboidal negro para el iris.
- La boca es rectangular y simula dientes simétricos hacia arriba y abajo; y contrarios en color. Son seis u ocho. La boca está alineada con la nariz y en el centro de la sección inferior.
- Visten aksus de rombos simétricos y modulares que se repiten y abarcan todo el aksu. Blancas y moradas son estas figuras y se asemejan a los ojos de las miniaturas.
- La posición de brazos y manos varia, pero todas se mantienen en estado de firmes. Presentan los cinco dedos de las manos. No presentan extremidades inferiores. Solo la miniatura de Lauri no tiene extremidades superiores ni inferiores.



a) Miniatura femenina de Pisquillo Grande 4060



b) Miniatura femenina de Caqui 4029



c) Miniatura femenina de Palpa 4058



d) Miniatura femenina de Lauri 4014



e) Matucana 4016

Imagen 95. Miniaturas textiles femeninas que presentan el Patrón 5

## Patrón 6

Son dos miniaturas textiles que integran este patrón y provienen de Pampa Hermosa 4037 y Pisquillo Grande 4045 (imagen 96). Las características de este patrón son similares al del Patrón 5 salvo por el color de la pintura facial que es carmín en la división derecha del rostro y *beige* en la división izquierda. La tercera división del rostro es rosado.

- Se representa la frente con una banda rosada, las dos secciones superiores del rostro son simétricas de colores *beige* y carmín respectivamente. La sección inferior es color rosa.
- La pintura facial es geométrica y se inicia a la altura de la sien en línea recta hacia la altura de la nariz, desciende en ángulo obtuso ( $135^\circ$  aproximadamente) hacia la altura de la mitad porque además abarca el segundo lado del rombo que representa el ojo; luego desciende nuevamente en ángulo obtuso; y continua en zigzag hacia la altura de la oreja. Esta figura geométrica irregular, se repite con el color invertido en la segunda división superior del rostro. La pintura facial derecha es *beige* y la izquierda carmín.
- Las narices son carmín, bordadas fuera del telar.
- Los ojos son romboidales de contorno negro que representan los párpados, dentro otro contorno blanco para la esclerótica y otro contorno romboidal negro para el iris.
- La boca es rectangular y simula dientes simétricos hacia arriba y abajo; y contrarios en color. Son seis u ocho. La boca está alineada con la nariz y en el centro de la sección inferior.
- Visten aksus de rombos concéntricos con punto, simétricos y modulares que abarcan todo el aksu. Blancas y moradas son estas figuras y se asemejan a los ojos de las miniaturas.
- La posición de brazos y manos varía. No presentan extremidades inferiores.



Imagen. 96. Miniaturas textiles femeninas de las zonas de Pampa Hermosa 4037 y Pisquillo Grande 4045.

### 3.2.5. Diseño de la pintura facial en las miniaturas textiles masculinas

Los rostros de las miniaturas textiles masculinas presentan pintura facial que además, divide el rostro en dos secciones por lo general: superior e inferior. Son seis los diseños. El color que predomina en la sección superior es el carmín, en algunas miniaturas se han decolorado, dando la impresión que es rosado. El segmento inferior es *beige* en la mayoría de casos, pero también se ha decolorado y aparenta ser crema, excepto la miniatura masculina de la zona de Caqui 4019 es la única de esta muestra, que el color de la sección inferior es azul

#### Diseño 1 de pintura facial masculina

El rostro de la miniatura textil masculina está dividido en dos secciones proporcionales (superior e inferior) por una línea quebrada que forma además dos terminaciones en zigzag hacia abajo (imagen 97). La pintura facial de la sección superior es color carmín, en esta sección se ubican los ojos y la nariz que es bordada. La pintura facial de la sección inferior es crema. En esta sección se ubica la boca.

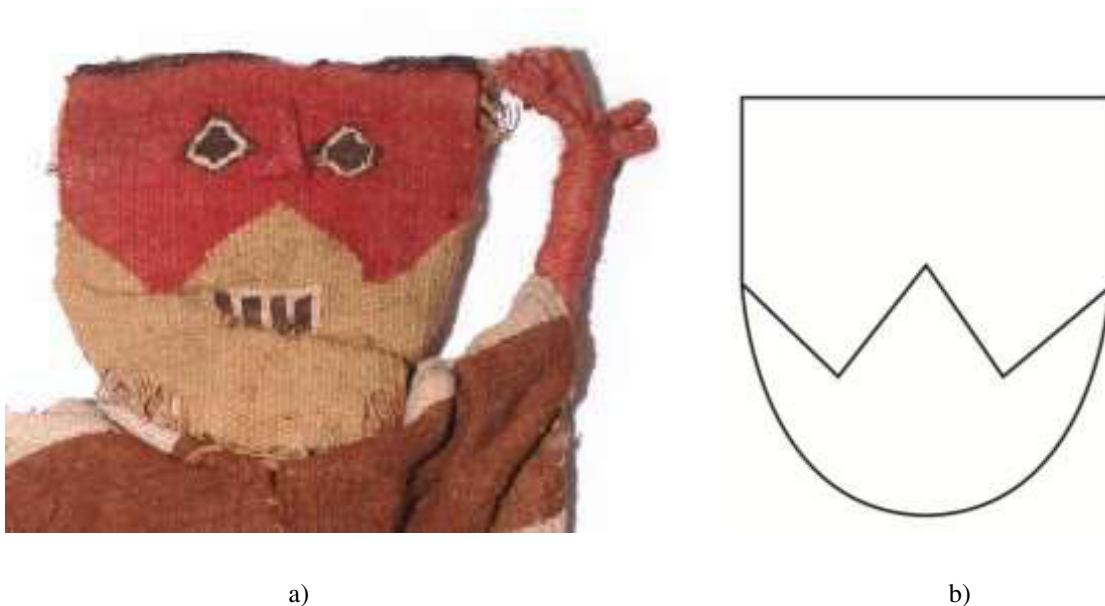


Imagen 97. Detalle de miniatura textil masculina del centro arquitectónico de Lauri 4057. Esquema del Diseño 1 de la pintura facial.

### Diseño 2 de pintura facial masculina

Si trazamos imaginariamente desde el centro del rostro dos segmentos en diagonal hacia cada lado del rostro (derecho e izquierdo), el resultado son dos formas geométricas irregulares que representan estas dos secciones. La sección superior es color carmín; y la división inferior por lo general es crema o *beige* (imagen 98), sin embargo, la miniatura del centro arquitectónico de Caqui la presenta en azul (imagen 144).

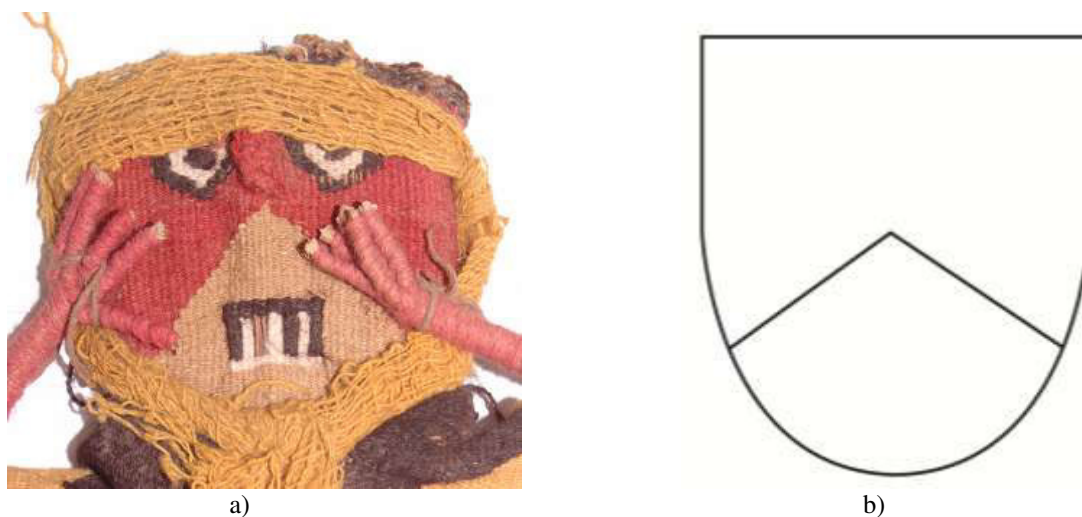


Imagen 98. Detalle de miniatura textil masculina del centro arquitectónico de Pisquillo Chico 4046. Luce paño en técnica de gasa amarilla sobre la frente y atada a la altura de la barbilla. Esquema del Diseño 2 de la pintura facial.

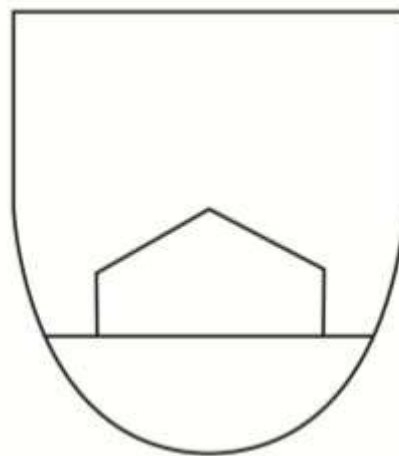


### Diseño 3 de pintura facial masculina

El rostro de esta miniatura masculina está dividido en tres secciones de diferentes formas (imagen 99) geométricas, tamaños y color. La primera división superior es carmín y abarca los ojos ovoides y la nariz bordada fuera del telar. La segunda división inferior es amarilla que asemeja un triángulo pero con base rectangular que abarca la boca; la tercera división es de forma trapezoidal invertida y color crema.



a)



b)

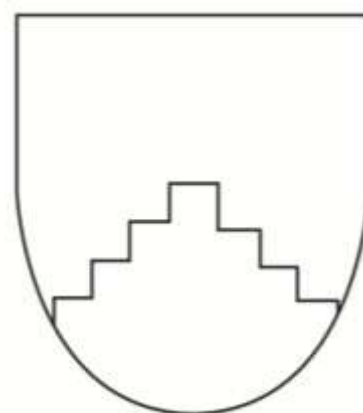
Imagen 99. Detalle de miniatura textil masculina del centro arquitectónico de Caqui 4029. Esquema del Diseño 3 pintura facial.

### Diseño 4 de pintura facial masculina

Líneas escalonadas a ambos lados dividen el rostro, la sección superior es color carmín y abarca los ojos ovoides; la sección inferior es amarilla y abarca la boca rectangular (imagen 100).



a)



b)

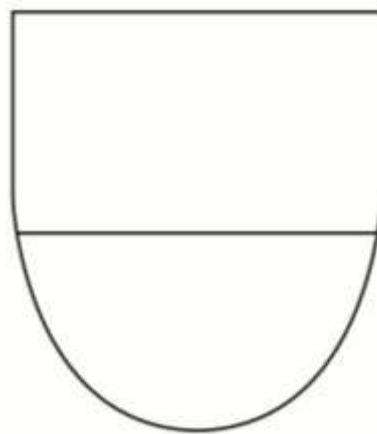
Imagen 100. Detalle de miniatura textil masculina con código G. Esquema del Diseño 4 de la pintura facial

### Diseño 5 de pintura facial masculina

Una línea horizontal por debajo de la boca divide el rostro. La sección superior es carmín y abarca los ojos ovoides y la boca rectangular; la inferior es amarilla. La miniatura luce sobre la frente una gasa blanca (imagen 101).



a)



b)

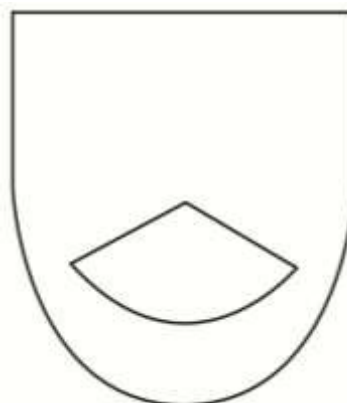
Imagen 101. Detalle de miniatura textil masculina de Lauri 4064 a (Hodnett 1999:11). Esquema del Diseño 5 de la pintura facial;

### Diseño 6 de pintura facial masculina

La mitad de una media luna a la altura de la nariz de la miniatura, divide el rostro en dos partes. La primera división es color carmín y abarca los ojos ovoides; la segunda es amarilla y abarca la boca rectangular (imagen 102).



a)



b)

Imagen 102. Detalle de miniatura textil masculina de Pisquillo Chico 4011 a (Hodnett 1999:17). Esquema del Diseño 6 de la pintura facial;

## Ojos, nariz y boca

La pareja de miniaturas textiles femeninas del centro arquitectónico de Pisquillo Chico 4006a y Pisquillo Chico 4006b (página 167) presentan ojos romboidales y ovalados. Además de dos tipos de delineados: el primero, delinea de negro lo que representarían los párpados, blanco para la esclerótica y finalmente negro para el iris (Pisquillo Chico 4006b y; 4036); el segundo, delinea la esclerótica de blanco y el iris de negro (Pisquillo Chico 4006a). Excepto la miniatura de la zona de Pisquillo Grande 4035 (página que presenta el segundo delineado pero la esclerótica es marrón y el iris negro (imagen)).

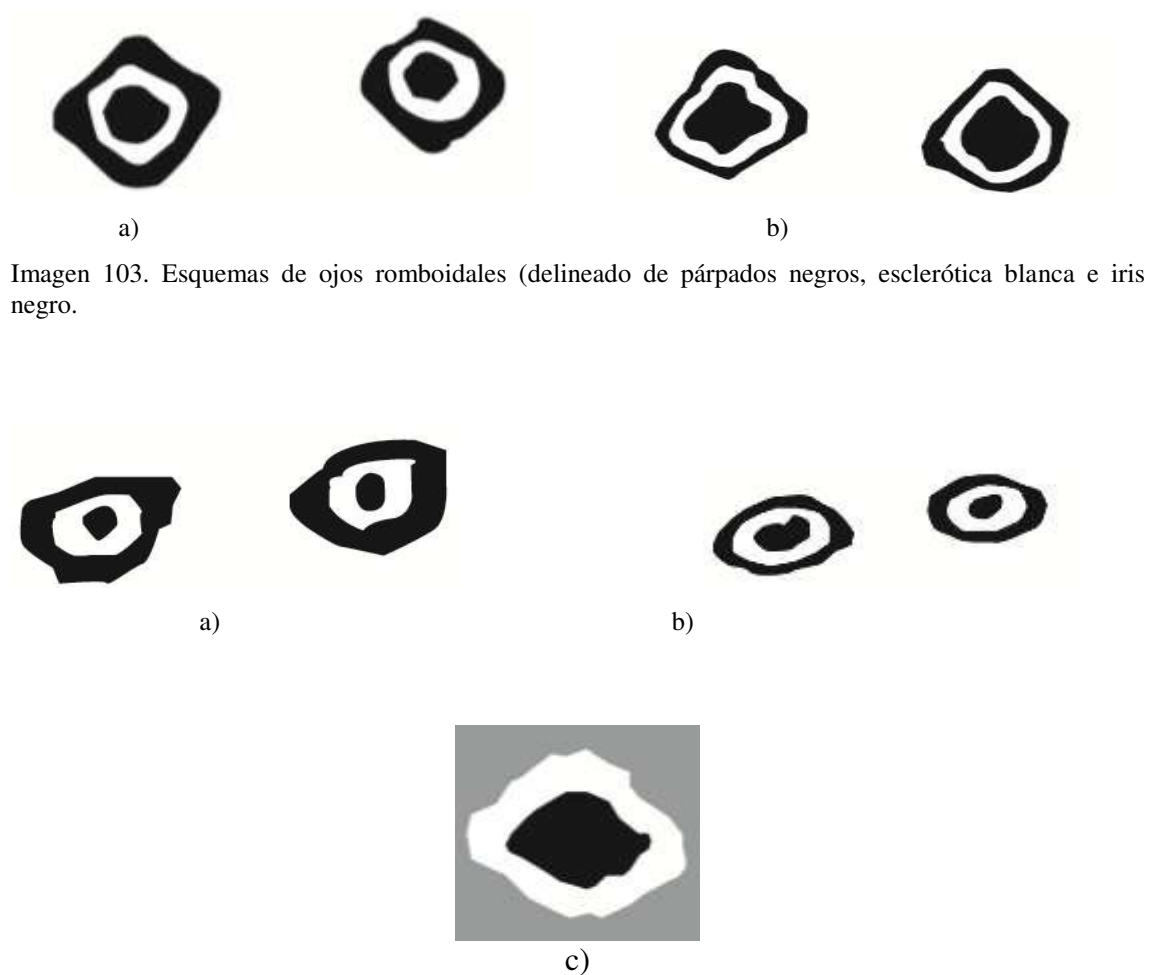


Imagen 104. Esquemas de ojos ovalados y de un solo ojo (iris negro y parpado blanco).



Imagen 105. Miniatura textil masculina del centro arquitectónico de Pisquillo Chico 4036 con diseño de rostro 1 que es el más representado de la muestra analizada. Tiene ojos de forma romboidal con delineado blanco para la esclerótica y negro para el iris. Hilos rojos a modo de vincha se sujetan detrás de la cabeza, una pequeña pluma roja adorna el final de los hilos. Lleva algodón alrededor del cuello, con una mano sujeta un instrumento de viento de hilos negro y blanco que lleva hacia su boca. Viste unku negro con bandas horizontales carmín, amarillas y diseño de volutas continuas como olas de mar carmín.





Imagen 106. Miniatura textil masculina del centro arquitectónico de Pisquillo Grande 4035 (reverso). El paño en técnica de gasa que luce sobre la cabeza es de una delicadeza y complejidad admirables. Este músico sin duda fue un personaje importante.

### 3.2.6. Diseño de unku, wara y manto en las miniaturas textiles masculinas

La mayoría de las miniaturas textiles masculinas visten unku y wara; salvo dos miniaturas que además, llevan un manto que cubre sus espaldas y el pecho. Además, hay dos casos de miniaturas masculinas que visten aksu con diseños romboidales. Presentan pintura facial masculina pero visten aksu que es prenda femenina.

El unku es una prenda rectangular de una sola pieza, con un ojal para el paso del cuello, el cual se teje en el mismo telar. La pieza se dobla sobre si misma cosiéndose las partes encontradas a fin de formar la túnica, dejando tan solo la abertura que permite el paso de los brazos (Killka 1992: 25).

Los unkus pueden ser cortos y largos; tener flecos y otros detalles que probablemente, indican status (Killka 1992: 27).

Los unkus de esta colección son de una sola pieza tejidos en los que predomina la técnica de tejido cara de urdimbre tupida o rala así como el tapiz. Son cinco los diseños de unkus y el segundo diseño presenta seis variantes. Son estas variantes ubicadas a las orilla del unku, las que corresponden a composiciones geométricas, estilizadas y sintéticas de las olas del mar pero además, la representación de lo que podría ser el horizonte que en la costa puede tornarse rojo o amarillo dependiendo de la hora o es una alusión al sol que se esconde tras el horizonte. El unku de estos diseños tienen la banda horizontal negra o *beige*, que simboliza la tierra y las olas, el mar, el sol, el horizonte son representados por la

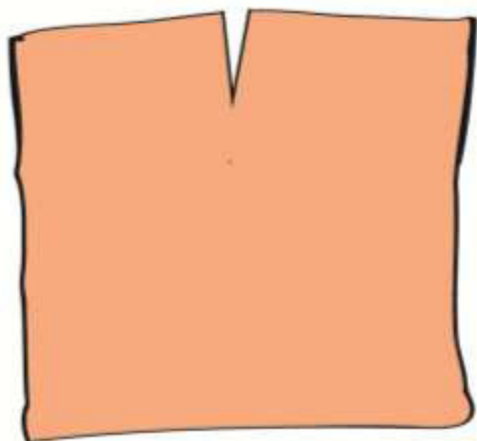
La segunda prenda que visten las miniaturas es la wara asociada a la madurez del hombre, que cubre la pelvis y los genitales. En la etapa incaica esta se otorgó en el rito del paso de la adolescencia a la madurez ... no es la única prenda que simboliza varios conceptos sobre masculinidad sin embargo, simboliza en un contexto solar la madurez sexual y virilidad asociada a las artes marciales ... (Killka 1992:24).

Son ocho miniaturas textiles masculinas que la llevan: Pisquillo Chico (4), Lauri (2) y Caqui (2). Las formas, dimensiones, colores y diseños decorativos de las waras varían. Predominan los diseños de listas verticales (6), uno en horizontal (1), dos en color *beige* y una en color azul.

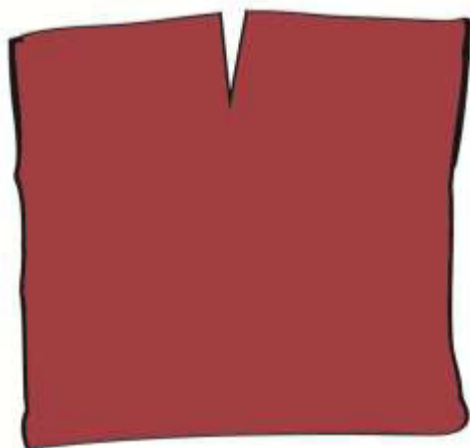


### Diseño 1 de Unku

Unku de un solo color (imagen 107). Los registrados son color salmón y rojo, corresponden a las miniaturas masculinas de los centros arquitectónicos de Caqui (4019 y 43b) y la miniatura de código 4008. Son tejidos con la técnica de cara de urdimbre.



a) Esquema de unku de la zona de Caqui 4019 y miniatura 4008



b) Esquema de unku de la zona de Caqui 43b.  
Cara de urdimbre rala

Imagen. 107. Esquema del Diseño 1 de unku monócromo que corresponde a las miniaturas masculinas del centro arquitectónico de Caqui 4019 y 4008; y Caqui 43 b.

### Diseño 2 de Unku

El diseño lo componen dos bandas horizontales de diferente tamaño, la primera, que es más ancha es de un solo color (varían entre negro, *beige* y rosado); y la segunda que es más delgada, la conforman bandas horizontales en diferente número y color con motivos de volutas continuas como olas de mar y figuras geométricas. El color de las volutas se invierten de color en el reverso del unku y en algunos casos de imágenes geométricas a estilizadas.

### Unku de bandas horizontales con volutas continuas como olas de mar

Este diseño presenta seis variables:

#### Variable 1

El unku se divide en dos bandas horizontales: la primera es negra; y la segunda la integran seis bandas de colores rojo, ocre, amarillo, rojo, ocre con motivos de siete volutas continuas como olas de mar rojas en dirección izquierda, seguida de bandas amarillas y rojas (imagen 108 a y c). Los colores de las volutas como olas de mar y fondo se invierten en el reverso del unku (imagen 108 b y d).



a)



b)



c)



d)

Imagen 108. Miniatura textil masculina 4038 del centro arquitectónico de Pisquillo Chico (anverso y reverso). Esquema del unku de la miniatura (anverso y reverso).

## Variable II

El unku se divide en dos bandas horizontales: la primera es *beige*; y la segunda banda del anverso es de fondo ocre y volutas continuas doblemente arremolinados como olas de mar rojas en dirección izquierda (imágenes 109 a y c). Son un promedio de cuatro a cinco. En el anverso del unku la banda decorativa es más delgada, el diseño de volutas continuas cambia de forma así como de sentido (derecha) y los colores se invierten (imagen 109 b y d). El unku fue tejido con la técnica del tapiz.



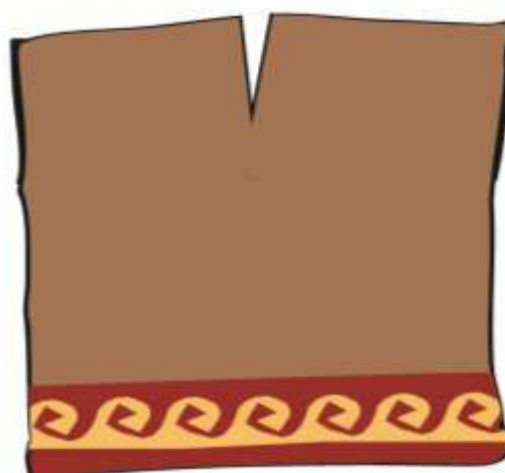
a)



b)



c)

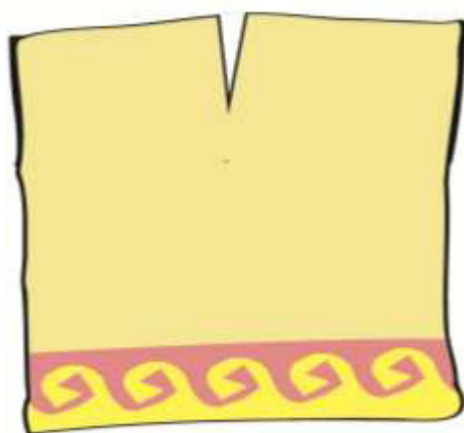


d)

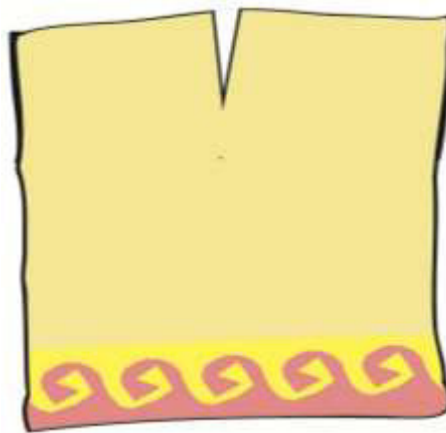
Imagen 109. Miniatura textil masculina 4034 del centro arquitectónico de Pisquillo Chico (anverso y reverso). Esquema de unku anverso y reverso.

### Variable III

Esta variable presenta tres versiones y provienen de un conjunto de doce miniaturas masculinas del centro arquitectónico de Pisquillo Chico. Las miniaturas están erguidas sobre una base tejida y decorada con bandas de motivos geométricos uno de los motivos son representaciones de olas que se intercalan entre los colores amarillo y rosado. **La versión 1**, es el unku crema con una banda horizontal decorativa rosada con volutas continuas como olas de mar amarillas en sentido izquierdo, solo hemos podido identificar un solo varón con este diseño de unku (imagen 110 a). **La versión 2**, es el unku crema con banda horizontal decorativa amarilla con volutas continuas como olas de mar rosadas en sentido izquierdo (imagen 110 b) son cuatro varones que lucen este diseño. **La versión 3**, es el unku crema con banda horizontal decorativa amarilla con volutas continuas como olas de de mar rosadas en sentido derecho, son dos miniaturas que visten este diseño (imagen 111 a y b)



b)

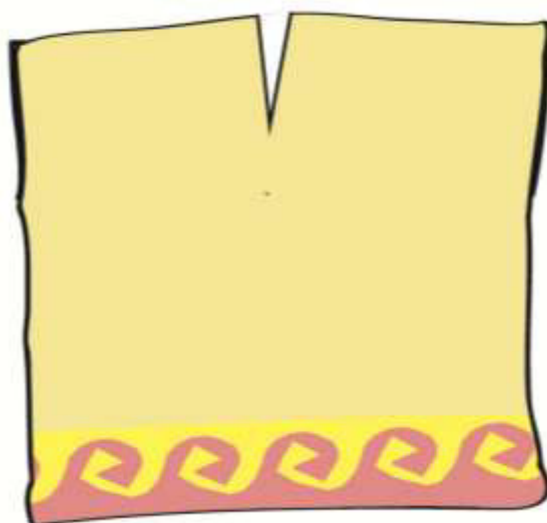


c)

Imagen 110. Detalle de unkus de miniaturas textil masculinas en grupo de Pisquillo Chico 4071. Esquemas de aksus versión 1 y 2.



a)



b)

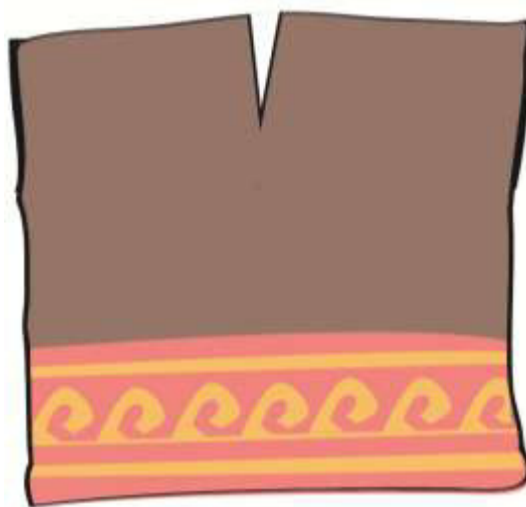
Imagen 111. Imagen de miniatura textil masculina del centro arquitectónico de Pisquillo Chico 4071. Esquema de anverso de unku que corresponde a miniaturas textiles masculinas grupales de Pisquillo Chico 4071.

#### Variable IV

El unku se divide en bandas horizontales: la primera, es *beige*; la segunda es decorativa conformada por cinco bandas de colores distribuidos entre rosado, amarillo, rosado con volutas continuas como olas de mar amarillas geométricas en dirección derecha (imagen 112 a). Son un promedio de cinco. Las volutas continuas como olas de mar en el reverso del unku son estilizadas no geométricas como en el anverso de esta prenda (imagen 112 b).



a)



b)

Imagen 112. Esquema de anverso y reverso del unku que corresponde a la miniatura textil masculina del centro arquitectónico de Pisquillo Chico 4043.

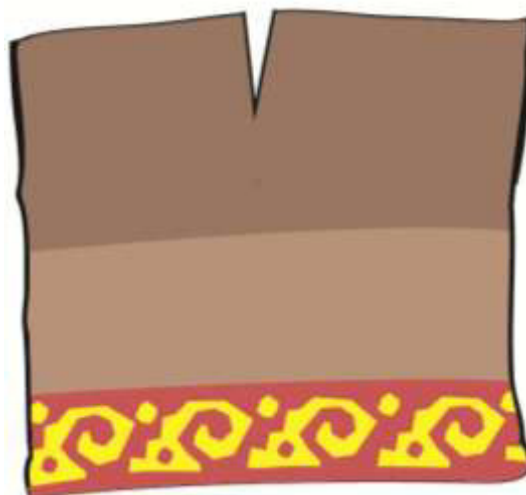


### Variable V

El reverso del unku se divide en tres bandas horizontales: la primera es marrón claro, la segunda es *beige* y la tercera es rosada con motivos de formas escalonadas, estilizados y continuas como olas de mar y con pequeños círculos al lado superior izquierdo (imagen 113a). El reverso del unku tiene dos bandas horizontales, la primera que abarca casi todo el unku es color arena plomiza; la segunda banda es rosada con motivos amarillos similares al primero (imagen 113b).



a)



b)

Imagen 113. Miniatura textil masculina del centro arquitectónico de Pisquillo Chico 4006 (reverso). Esquema de anverso de unku con bandas de colores y decorativa rosada con representaciones geométricas continuas como olas de mar amarillas y pequeños círculos.

### Variable VI

El unku presenta dos bandas horizontales: la primera es negra; la segunda del anverso es decorativa, la componen una línea delgada roja seguida de otra más gruesa amarilla con volutas continuas como olas de mar rojas (imagen 114 a y c); la segunda del reverso es decorativa y se invierte el color y fondo de las volutas y el orden de las bandas rojas (imagen 114 b y d).





a)



b)



c)



d)

Imagen 114. Miniatura textil masculina del centro arquitectónico de Pisquillo Chico 4036 (anverso y reverso). Esquema de unku (anverso y reverso). Las volutas continuas como olas de mar que son rojas con fondo amarillo en el anverso del unku, se invierten de color en el reverso del unku.

### **Unku de bandas horizontales y con motivos geométricos**

Este diseño de unku tiene ocho bandas horizontales, la frecuencia de colores de arriba hacia abajo es: negro, amarillo, negro; la cuarta banda es rosada y está decorada con un promedio de veintidós pequeños cuadrados amarillos distribuidos entre el anverso y reverso del unku. Finalmente se repite la frecuencia de los tres colores anteriores y la octava banda es rosada (imagen 115).

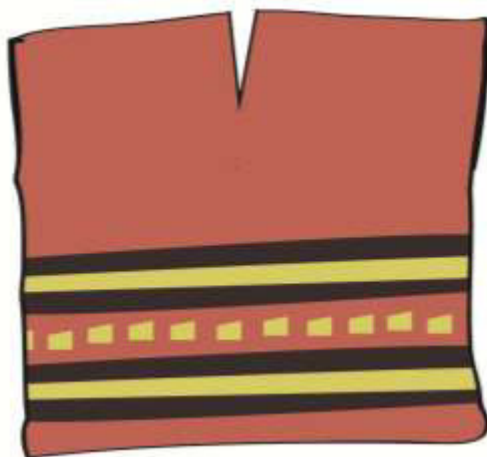


Imagen 115. Esquema de unku de bandas horizontales decorativas con motivos geométricos que corresponden a la miniatura textil masculina del centro arquitectónico de Pisquillo Chico 4042.

### **Diseño 3 de Unku**

El unku de tiene tres bandas horizontales de diferentes colores (imagen 116). El primero es negro, se extiende de hombro a hombro y abarca hasta la altura del pecho aproximadamente. El segundo es amarillo y abarca el resto del unku, salvo por la delgada banda horizontal rosada a la orilla del mismo.

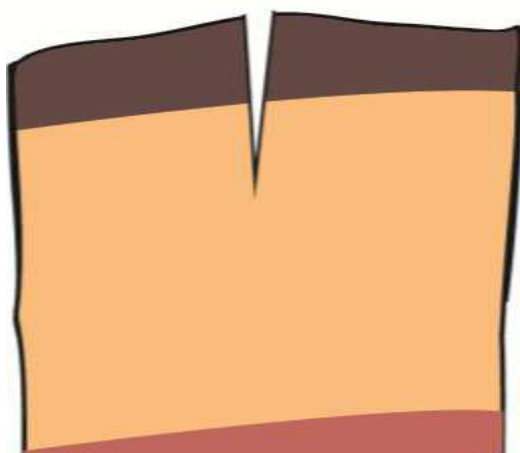


Imagen 116. Esquema de unku de tres colores negro, amarillo y rosado que corresponden a la miniatura textil masculina del centro arquitectónico de Pisquillo Chico 4046.

### **Diseño 4 de Unku**

Este diseño de unku de bandas horizontales de varios colores presenta dos variables:

#### **Bandas horizontales de colores**

El unku de cuatro bandas horizontales intercaladas entre blanco y marrón. La primera banda es blanca y es la más delgada en relación a las tres que continúan, éstas entre si son de tamaño similar (imagen 117).

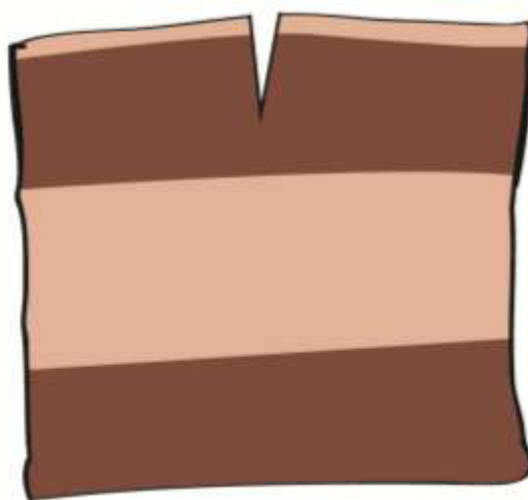


Imagen 117. Esquema de unku de bandas horizontales de dos colores intercalados que corresponden a la miniatura textil masculina del centro arquitectónico de Lauri 4017.

#### **Bandas horizontales de colores y con motivos geométricos**

El anverso del unku tiene cinco bandas horizontales la secuencia de colores es: *beige*, anaranjado, rosado, *beige* y banda rosada decorativa con diseños geométricos anaranjados (imagen 118). El reverso del unku tiene seis bandas horizontales rosado, anaranjado y *beige*, que se repiten; la séptima banda es rosada tiene un promedio de veinte diseños geométricos semejantes a una letra U entre anverso y reverso del unku.



Imagen 118. Imagen de miniatura textil masculina del centro arquitectónico de Lauri 4028. Esquema del reverso del unku de bandas horizontales con secuencia de tres colores.

### Diseño 5 de Unku

El unku es color negro con listas verticales de tres colores: rojo, amarillo y rojo, que se repiten cuatro veces tanto en el anverso como en el reverso del unku (imagen 119).



Imagen 119. Imagen de miniatura textil masculina del centro arquitectónico de Pisquillo Grande 4035. Esquema de Unku de listas verticales.

## Diseños decorativos de waras y mantas

**Diseño 1.** Wara de un solo color (*beige* y azul), tejida con la técnica de cara de urdimbre (imagen 120).



a)



b)



c)



d)

Imagen 120. Miniatura textil masculina del centro arquitectónico de Lauri 4017 (anverso y reverso).  
Miniatura textil masculina del centro arquitectónico de Caqui 43a y b (anverso y reverso).



**Diseño 2.** Los diseños decorativos del unku son listas verticales de color marrón y *beige* que se intercalan. En la imagen 130a se aprecia el doble de la wara que permite el ingreso de las piernas; el resto cuelga hacia adelante. La wara es aproximadamente el ancho del unku. El diseño de listas verticales es el más recurrente en los unkus de esta colección (imagen 121 a y b).



a)



b)



c)



d)

Imagen 121. Miniatura textil masculina del centro arquitectónico de Pisquillo Chico 4046 con wara de listas verticales (anverso y reverso). Imagen del anverso y reverso de la miniatura masculina textil del centro arquitectónico de Lauri 4028 con wara de listas verticales (anverso y reverso).



### Diseño de Mantas

Son dos diseños decorativos de mantas que se encuentran en esta colección y corresponden a las miniaturas masculinas de los centro arquitectónicos de Pisquillo Chico (imagen 122 a y b) y Lauri (imagen 121 c y d).

Ambas mantas son rectangulares la primera de bandas delgadas y gruesas de colores marrón, *beige*, celeste y blanco (imagen 122 a y b) La segunda (imagen 121 c y d) presenta a ambos extremos bandas horizontales color marrón, y al centro se han dispuesto tres veces la secuencia de bandas color celeste que es delgada, rosada que es tres veces la primera y nuevamente la banda celeste delgada. La composición de colores fríos y cálidos es una característica de estas mantas.



Imagen 122. Miniatura masculina del centro arquitectónico de Pisquillo Chico 4006b (anverso y reverso). Manta con diseños de bandas horizontales de colores.

#### 3.2.7. Tocados y objetos entre las manos en las miniaturas textiles masculinas

Los hombres lucieron sobre la cabeza sofisticados paños en técnica de gasa de algodón pero también se sujetaron el cabello con bandas angostas tejidas, bandas delgadas en técnica de gasa, grupo de hilos (rojos, amarillos, blancos) u hondas trenzadas en

miniatura. Las bandas se sujetaban alrededor de la cabeza, se torcían y un extremo pasaba sobre la cabeza y hacia atrás, el otro bajaba por un lado de la cara y ambos se amarraban debajo del mentón (imagen 132). Las bandas tejidas fueron azules y marrones.

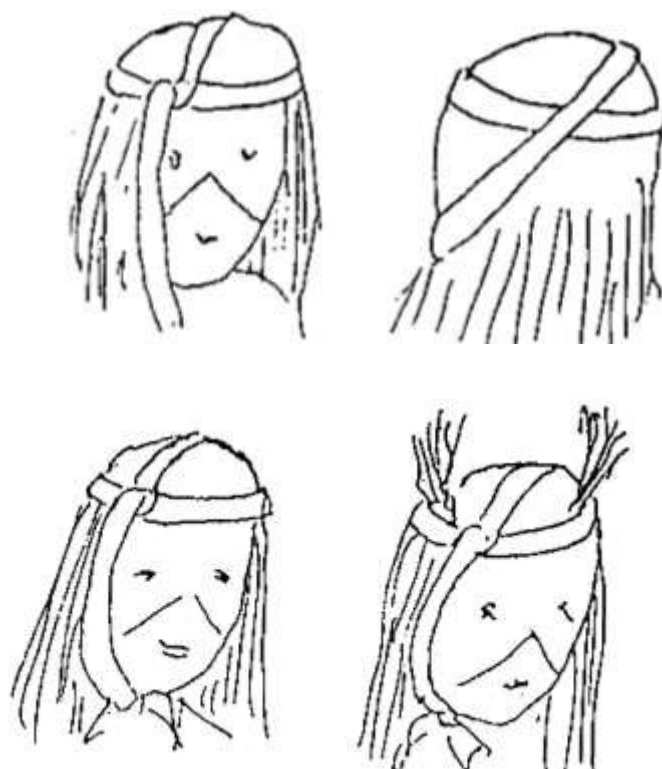


Imagen 123. Formas de usar las bandas para sujetar el cabello en las miniaturas textiles masculinas (Hodnett 2004:16).

Además lucieron alrededor del cuello algodón natural blanco y sujetaron con las manos instrumentos musicales de viento (imágenes 114, 123 y 140).

### 3.3. Clasificación

Hemos considerado sólo dos categorías para clasificarlas: por procedencia y representación, considerando además, que los patrones de diseño por pintura facial y vestido son por género y que es otra forma de clasificarlas.

#### 3.3.1. Procedencia

Las miniaturas textiles proceden de nueve centros arquitectónicos: Caqui, Cerro Trinidad, Macas, Matucana, Lauri, Palpa, Pampa Hermosa, Pisquillo Chico y Pisquillo Grande.

### Miniaturas textiles del centro arquitectónico de Pisquillo Chico

Las miniaturas que corresponden a esta zona fueron adquiridas por el Museo Amano entre los años 1953 y 1966. Están asociadas (Hodnet 1999:27) a la cerámica negro sobre blanco, tricolor, blanco y rojo Tardío, fragmentos de Teotino. Se registraron 22 miniaturas textiles femeninas (13) y masculinas (8) entre individuales, en pareja y grupales.



a) Miniatura 4018



b) Miniatura 4044



b) Miniatura 4052



d) Miniatura 46a

Imagen 124. Miniaturas textiles del centro arquitectónico de Pisquillo Chico



a) Miniatura 4030



b) Miniatura G52.C2.59



c) Miniatura 4048



d) Miniatura 4051

Imagen 125. Miniaturas textiles del centro arquitectónico de Pisquillo Chico.





a) Miniatura 4050



b) Miniatura 4049



c) Pareja de miniaturas textiles femeninas 4065 a y 4065 b (anverso y reverso) sobre canasta con tapa envuelta por dos tejidos distintos (diseños de bandas azules, marrones, *beige* y blanco).

Imagen 126. Miniaturas textiles del centro arquitectónico de Pisquillo Chico.



a) Miniatura 4067 sobre base tejida



b) Miniatura 4046



c) Miniatura 4042





a) Miniatura 4036



b) Miniatura 4038



c) Pisquillo Chico 4034



d) Pisquillo Chico 4043

Imagen 128. Miniaturas textiles masculinas del centro arquitectónico de Pisquillo Chico.



a) Pisquillo Chico 4006 a y 4006b

Imagen 129. Pareja de miniaturas femenina (arriba) y masculina (abajo) del centro arquitectónico de Pisquillo Chico 4006.

Las características que presentan este grupo de miniaturas textiles femeninas del centro arquitectónico de Pisquillo Chico son las siguientes:

- Once miniaturas textiles son individuales
- Tres están sobre almohadillas tejidas con diseños de bandas de colores y figuras geométricas
- Doce visten aksus con diseños de bandas horizontales de dos, tres, cuatro y cinco colores entre fríos y cálidos
- Dos visten aksus con diseños de rombos concéntricos bicolor (blanco y morado)
- Sobre el diseño de la pintura facial: tres miniaturas 4018, 4044 y 4052 presentan el Diseño 1; nueve miniaturas 40pc, 4030, G52.59, 4050, 4049, 4065 a y b y 4067 presentan variantes del Diseño1; dos miniaturas 4010-5 y 4051 presentan Diseño 4; y la miniatura 4048 presenta el diseño 3.

- Sobre la cabeza presentan paños en técnica de gasas o bandas de hilos que cubren la frente y se sujetan a la altura de la barbilla como en el caso de los varones.
- Sujetan hilos entre las manos, paños de gasas, copos de algodón natural; alrededor del cuello lucen años de gasas marrones, algodón natural y collares de algodón tridimensionales con volutas.
- Las diferentes posiciones de las extremidades superiores y la del tronco, le confieren movimiento a las miniaturas: brazos estirados hacia arriba o hacia los costados, o hacia abajo pero con ligeras flexiones y sujetando objetos, etcétera.

#### Las miniaturas textiles masculinas

- La línea horizontal es la que predomina en los unkus y la vertical en las waras.
- Diseños de olas de mar geométricas y estilizadas se presentan en las terminaciones de los unkus
- Tres miniaturas sujetan con las manos instrumentos musicales de viento de diferentes tamaños
- Bandas de paños de gasas e hilos de colores sobre la frente y sujetas a la altura del mentón
- Algodón natural alrededor del cuello.

El diseño en zigzag de la pintura facial y el color amarillo que aparece con mayor frecuencia en los diseños de los unkus así como en las bandas e hilos sobre sus frentes y anudadas a la altura del mentón de las miniaturas textiles masculinas, nos hacen pensar que podría existir alguna relación entre estas imágenes. Lo significativo en las culturas se evidencia en todos sus soportes de memoria. Lo zigzagueante se entiende desde lo arquitectónico como acceso, pase a otro espacio de mayor jerarquía; la pintura facial permite una transfiguración, un cambio, ambos conceptos coinciden en su poder de movilización. El color amarillo es también la representación de lo activo de lo dinámico.

#### **Miniaturas textiles del centro arquitectónico de Pisquillo Grande**

Las miniaturas del centro arquitectónico de Pisquillo Grande (imagen 130) fueron adquiridas entre los años 1955 – 1962, en la misma zona de excavación, en el mismo

sitio y obsequiadas. Asociadas a la cerámica negro sobre blanco, rojo sobre blanco y rojo tardío tricolor (Hodnett 1999: 27).

Las características que presentan este grupo de miniaturas textiles femeninas son las siguientes:

- Cuatro miniaturas textiles son individuales
- Dos miniaturas están en pareja
- Dos visten aksus con diseños de bandas horizontales de dos y cuatro colores entre fríos y cálidos
- Cuatro visten aksus con diseños de rombos concéntricos y rombos concéntricos con punto. Son bicolores, el blanco es el elemento común y los colores que varían son el marrón, morado y azul.
- Las seis miniaturas tienen el Diseño 1 de pintura facial
- Dos miniaturas (imagen 130 d) sostienen entre las manos paños en técnica de gasa marrones e hilos de colores; otra tiene sobre su regazo un bastón lateral del telar de cintura. Dos miniaturas (imagen 130a) llevan alrededor del cuello algodón natural y collares tridimensionales con borlas.
- Posturas distintas: sentada con las piernas recogidas en forma lateral; con los brazos abiertos hacia los lados y la cabeza inclinada; en pareja con los brazos entrecruzados y tomadas de las manos; con los brazos hacia los lados; con un brazo estirado.

La miniatura textil masculina 4035 (imagen 131) luce sobre la cabeza un complejo paño en técnica de gasa de algodón *beige*, sobre la frente hilos amarillos y marrones atados por detrás de la cabeza. El ojo izquierdo ha sido delineado en marrón. Alrededor del cuello luce algodón natural. Sostiene entre las manos a la altura de la boca un instrumento de viento. Es la única miniatura textil masculina que viste unku negro con listas verticales de colores rojo, amarillo y rojo. La wara es crema. No presenta extremidades inferiores.



a) Miniatura 4024



b) Miniatura 4045



c) Miniatura 4039a &amp; 4039b



d) Miniatura 4045



c) Miniatura 4060

Imagen 130. Miniaturas textiles del centro arquitectónico de Pisquillo Grande





Imagen 131. Miniatura textil masculina de Pisquillo Grande 4035 (anverso). El rostro presenta el Diseño 1, es la única cuyo delineado de la esclerótica del ojo es marrón. La cabeza es sujeta por hilos amarillos y marrones. Lleva sobre la cabeza un paño en técnica de gasa de algodón marrón, alrededor del cuello algodón en forma natural. Sujeta entre las manos un instrumento musical de viento. Viste unku negro con listas verticales roja, amarillo y rojo que se repiten cuatro veces.



### Miniaturas textiles del centro arquitectónico de Caqui

Las miniaturas del centro arquitectónico de Caqui fueron adquiridas entre los años 1954 – 1969, dos en la misma zona de excavación y ocho adquiridas en el sitio. Asociadas a la cerámica negro sobre blanco y a gasas, se hallaron con piezas de madera (cinco en forma de tapas) (Hodnett 1999: 26).



a) Miniatura 4040

b) Miniatura G52 c3

c) Miniatura G52c3 reverso



c) Miniatura 4029



d) Miniatura 4061

Imagen 132. Miniaturas textiles del centro arquitectónico de Caqui



a) Miniatura 4020



b) Miniatura 4059



c) Miniatura 38

Imagen 133. Miniaturas textiles del centro arquitectónico de Caqui



Imagen 134. Miniatura textil masculina del centro arquitectónico de Caqui de 4019. El rostro tejido con la técnica del tapiz, la nariz bordada fuera del telar es tridimensional de forma triangular. Sobre la frente una banda azul con dobles y sujeta a la altura de la barbilla. Tiene alrededor del cuello algodón blanco y una onda o waraca, Luce unku color salmón y wara *beige* con diseños de listas marrón claro y *beige* tejidas en cara de urdimbre.



Imagen 135. Miniatura textil masculina del centro arquitectónico de Caqui 39

Las características que presentan este grupo de miniaturas textiles femeninas son las siguientes:

- Las cinco miniaturas textiles son individuales
- Dos visten aksus con diseños de bandas horizontales de dos colores (imágenes 132 d y 133 a), y dos visten aksus de tres colores (imágenes 132 a y b)
- Una viste aksu (imagen 132 c) con diseños de rombos concéntricos bicolor (blanco y morado)
- Las cinco miniaturas presentan las variantes del Diseño 1 de pintura facial.
- Cuatro miniaturas (imágenes 132 a, b, c y d) lucen paños en técnica de gasa sobre la cabeza y alrededor del cuello. Un paño en técnica de gasa es marrón y está deteriorada; las dos siguientes se han torcido, y colocado juntas sobre la cabeza de la miniatura, una es azul y la otra *beige*.
- Sujetan entre las manos, hilos, paños en técnica de gasa, copos de algodón natural; alrededor del cuello lucen paños en técnica de gasas marrones, algodón natural y collares de algodón tridimensionales con volutas.

- Las diferentes posiciones de las extremidades superiores y la del tronco, le confieren movimiento a las miniaturas: brazos estirados hacia arriba o hacia los costados, o hacia abajo pero con ligeras flexiones y sujetando objetos.

### **Las miniaturas textiles masculinas**

- Las cuatro miniaturas textiles son individuales
- Tres visten unku salmón y rojo (4059, 38, 4019 y 39)
- Tres presentan pintura facial Diseño 2 (4059, 4019 y 39)
- La miniatura textil 38 no lleva unku, luce diseño 3 de pintura facial, carece de extremidades inferiores.
- La miniatura 4059 (imagen 133b) sujeta entre las manos a la altura de la boca un instrumento de viento, es la única miniatura con nariz color amarilla y luce bandas de hilos amarillos sobre la frente que sujetan el cabello y se atan a la altura del mentón.
- La miniatura textil 4019 (imagen 134) luce banda azul sobre la cabeza que se tuerce hacia los costados, rodea la cara y se sujeta a la altura del mentón, es la única que luce pintura facial azul. La nariz bordada es tridimensional, roja y triangular. Alrededor del cuello tiene algodón en estado natural. Sujeta con la mano derecha una onda o *waraca* blanca.

### **Miniaturas textiles del centro arquitectónico de Pampa Hermosa**

Las miniaturas textiles del centro arquitectónico de Pampa Hermosa fueron adquiridas entre los años 1958 – 1961, tres en la misma zona de excavación, una obsequiada y de dos se desconoce cómo llegaron a la colección. Asociadas a la cerámica negro sobre blanco (platos y copas), se hallaron además con gasas con diseño y dos mates (platos y copas) (Hodnett 1999: 26).

Las características que presentan este grupo de miniaturas textiles todas femeninas son las siguientes:

- Dos miniaturas textiles son individuales; y dos en pareja.
- Cinco miniaturas visten aksus con diseños de bandas horizontales de dos colores (imagen 136a), tres colores (imagen 136b) y cuatro colores (imagen 137b). Predominan los colores pasteles.



- Una viste aksu con diseños de rombos concéntricos con punto (blanco y morado).
- Dos miniaturas presentan las variantes del Diseño 1 de Pintura facial (imágenes 136 a y 137a).
- La miniatura 4022 presentan Diseño 4 de pintura facial (imagen 137b).
- La pareja de miniaturas 4057 (imagen 136b) sujetan entre las manos hilos de colores azul, marrón y blanco; y gasas azul y *beige* respectivamente. Asimismo presenta una variante del Diseño 4 de la pintura facial.
- La miniatura 4037 (imagen 137a) luce sobre la cabeza una gasa *beige* y alrededor del cuello un collar tridimensional con volutas. La miniatura 4022 (imagen 137b) luce en ambas muñecas hilos amarillo (enrollados) representando brazaletes.
- Las miniaturas en pareja, tienen los brazos entrecruzados y se toman de las manos, la inclinación de la cabeza en un caso y el volumen de los aksus en el otro, generan la sensación de movimiento.



a) Miniatura 4056 a y 4056 b



b) Miniatura 4057 a y 4057 b

Imagen 136. Parejas de miniaturas textiles femeninas del centro arquitectónico de Pampa Hermosa





a) Miniatura 4037

b) Miniatura 4022

Imagen 137. Miniaturas textiles femeninas del centro arquitectónico de Pampa Hermosa

### **Miniaturas textiles del centro arquitectónico de Lauri**

Las miniaturas textiles del centro arquitectónico de Lauri fueron adquiridas entre los años 1955 – 1962 en la misma zona y están asociadas a la cerámica negro sobre blanco, tricolor, rojo sobre blanco (Hodnett 1999: 26). Las características que presentan este grupo de miniaturas textiles femeninas son las siguientes:

- Seis miniaturas textiles son individuales
- La miniatura 4064 b (imagen 139) Una de ellas está sobre un cojín tejido en tapiz rosado con diseños de olas geométricas amarillas (miniatura 139c) y lo comparte con una miniatura masculina. Es el único caso de miniaturas de ambos sexos sobre un cojín.
- Tres miniaturas visten aksus con diseños de bandas horizontales de dos colores, tres colores (miniatura 4064b) y cuatro colores (miniatura 4015).

- La miniatura textil 4025 (imagen 140) viste aksu con diseños de rombos con punto (blanco y morado), luce sobre la cabeza un paño en técnica de gasa de hilos marrón y *beige* muy deteriorada. Sujeta en la mano derecha un ovillo de algodón blanco.
- Las miniaturas textiles 4037 y 4014 no llevan aksus y carecen de extremidades superiores e inferiores (imágenes 138 a y b). Además, lucen alrededor del cuello: algodón natural, gasa *beige* y collares tridimensionales rojos con bandas horizontales amarillas y cremas; y borlas amarillas
- Las miniaturas 4037, 4014, 4015 y 4064b presentan las variantes del Diseño 1 de la pintura facial.
- Las miniaturas 4025 y 4047 presentan el Diseño 2 y 4 respectivamente de pintura facial.



a) Miniatura 4037



b) Miniatura 4014

Imagen138. Miniaturas textiles del centro arquitectónico de Lauri, lucen alrededor del cuello paños en técnica de gasa, algodón y collar tridimensional.



a) Miniatura 4015 a



b) Miniatura 4015b (reverso).



c) Miniatura 4064b



a) Miniatura 4047a



b) Miniatura 4047 (reverso)



c) Miniatura 4025 sujeta un ovillo de algodón



d) Miniatura 4025 (reverso)

Imagen 140. Miniaturas textiles del centro arquitectónico de Lauri





a) Miniatura 4028



b) Miniatura 4017

Imagen 141. Miniaturas textiles masculinas del centro arquitectónico de Lauri

### **Miniatura textil del centro arquitectónico de Matucana**

La miniatura 4016 (imagen 142) de la zona de Matucana fue adquirida en 1966 en la misma zona, y asociada a la cerámica negro sobre blanco y cerámica negra Inka (Hodnett: 1999:26). Presenta similares características a las miniaturas 4037 y 4014 del centro arquitectónico de Lauri (imagen 147 a y b): alrededor del cuello algodón blanco y paño en técnica de gasa *beige*. No lleva aksu y carece de extremidades inferiores, estas ausencias también son similares en las dos miniaturas del centro arquitectónico de Lauri referidas. La ubicación geográfica de Lauri es distante de Matucana (imagen 1). Por otro lado, cerca de la mano derecha hay enrollada una fibra larga de algodón o fibra de pelo de camélido teñido de morado que es del mismo color de la fibra de donde caen los colgantes del collar tridimensional que luce la miniatura 49a de Lauri. Estas semejanzas podrían deberse a que existió una imprecisión en la determinación del lugar de procedencia.



a) Miniatura 4016 del centro arquitectónico de Matucana

b) Detalle de miniatura 4014 de Lauri

Imagen 142. La miniatura textil femenina 4016 del centro arquitectónico de Matucana presenta similitudes estructurales así como fibra de algodón o pelo de camélido con la Miniaturas textil femenina 4014 del centro arquitectónico de Lauri.

### **Miniatura textil del centro arquitectónico de Cerro Trinidad**

La cabeza de la miniatura femenina 4021 (imagen 143) de Cerro Trinidad fue adquirida en 1961 en la misma zona (Hodnett 1999:26). No hay mayor información en los archivos de Amano – Museo Textil de Arte Precolombino. Esta miniatura presenta dos características únicas, la primera, son la pintura facial y la división del rostro en azul; y la segunda, el color de los dientes es marrón, por lo general, se representan negros y blancos.





Imagen 143. Cabeza de miniatura textil femenina 4021 y reverso. Luce Diseño 5 de pintura facial. Es la única miniatura femenina con pintura facial carmín y azul.

### **Miniatura Textil del Centro Arquitectónico de Palpa**

La miniatura textil femenina del centro arquitectónico de Palpa 4058 (imagen 144) lleva sobre la frente un conjunto de diez hilos de algodón blanco aproximadamente, atados por detrás de la cabeza. Hacia los extremos de los hilos destacan borlas de hilos amarillos. Es la única miniatura femenina que luce este atado de hilos. En las miniaturas masculinas el uso de este tipo de banda es más habitual (imagen 145).

La pintura facial de esta miniatura presenta una variante del Diseño 1. La nariz rosada bordada en la técnica del trenzado. El aksu de diseños romboidales concéntricos con puntos de color blanco y morado. Está quemado el sector del lado izquierdo del aksu y por detrás, la quemadura abarca casi todo el aksu. Los brazos estirados en posición de firmes y las manos abiertas con cinco dedos. Carece de miembros inferiores.



a)

b)

Imagen 144. Miniatura textil femenina del Centro Arquitectónico de Palpa 4058. Anverso y reverso.



Imagen 145. Grupo de doce miniaturas textiles masculinas de Pisquillo Chico 4071. Las segunda miniatura del lado izquierdo y la que está a su derecha, lucen una banda blanca con remates de hilos amarillos, similar a la miniatura textil femenina del centro arquitectónico de Palpa 4058.

### 3.3.2. Formas de representación

Las miniaturas textiles representaron acciones identificables (ejecutaron instrumentos de viento en el caso de las miniaturas masculinas, tejieron en el caso de las miniaturas femeninas o en actividades sociales ) pero además, cabezas, cuerpos y extremidades adoptaron diversas posturas: brazos extendidos hacia arriba, los lados o en posición de firmes , manos sobre el rostro, o entrelazadas una con otras, sosteniendo paños de gasa o copos de algodón o waracas, piernas en acción de correr, etcétera.

Adheridas a los fardos funerarios por varas de chonta, sobre cojines o canastas confeccionadas con fibras vegetal tejidas, las miniaturas son representadas realizando acciones individualmente, en pareja o en grupo.

#### 3.3.2.1. Miniaturas textiles individuales

La mayoría de las miniaturas textiles femeninas y masculinas fueron representadas individualmente. Según las evidencias materiales se adhirieron a los fardos funerarios, es decir, pasaron a integrar junto con otras miniaturas u objetos, la zona exterior frontal que cobijo al individuo; también se hallaron sobre bases rellenas de hojas secas, mazorcas de maíz o material vegetal (Hodnett 1999:14,15) o sobre canastas tejidas en tapiz con diseños geométricos o estilizados de volutas continuas como olas de mar o aves marinas.

#### 3.3.2.2. Miniaturas textiles en pareja

Las miniaturas en pareja presentan dos variantes: la primera: en pareja de miniaturas del mismo sexo. En el caso de las miniaturas femeninas, se hallan con los brazos entrecruzados y tomadas de la mano. Sujetan por lo general gasas o hilos de colores, son las miniaturas de las zonas de Pampa Hermosa 4057, 4056 y Pisquillo Grande 4039 que reportan estas representaciones. También se representan sobre bases o cojines sujetando por lo general conos de algodón o tejiendo a telar de cintura como las miniaturas de Pisquillo Chico 4065 y 4067 (imagen 126). Hay otro único caso de una pareja de miniatura femenina y masculina que están una sobre otra. La miniatura femenina esta sobre los hombros de la miniatura masculina. Pertenecen a Pisquillo Chico 4011 pero no fue registrada para este trabajo. En el caso de las miniaturas masculinas solo se presenta un caso de dos miniaturas masculinas una sobre otra y pertenecen al centro arquitectónico de Pisquillo Chico 4006 a y b (imagen 129).

### 3.3.2.3. Miniaturas textiles en grupo o formando escenas

Contamos sólo con el registro fotográfico de un grupo de doce hombres sobre una base (imágenes 51 y 145) pero además Amano Museo Textil Precolombino expone dos escenas de once miniaturas textiles femeninas y masculinas sobre una base alrededor de un árbol; y un grupo de ocho miniaturas dentro de una estructura de caña, gasa y tapiz techado.

## CAPÍTULO 4

### EL TEMA EN LAS MINIATURAS TEXTILES DE LA CULTURA CHANCAY

#### 4.1. La muerte en el mundo andino y su relación con los textiles

Las crónicas y las evidencias arqueológicas son las fuentes escritas y materiales que permitirán entender el complejo entramado, estructura y rito de la muerte en nuestras culturas originarias, así como su relación con el textil. El textil abarcó y penetró todos los espacios sociales, la muerte no pudo estar exenta de su poder. El textil vistió la vida y también la muerte

Un pasaje del Capítulo lxxiii de la Crónica del Perú de Pedro Cieza de León sobre Cómo los indios destos valles y otros de estos reynos creyan que las ánimas salían de los cuerpos y no morían: y por qué mandaban echar sus mujeres en las sepulturas dice:

estos indios yungas y aun los serranos de este reyno del Perú que las ánimas de los difuntos no morían, sino que para siempre bierian y se juntavan allá en el otro mundo unos con otros; adonde creyan que se holgaman, y comían y bevían, que es su principal gloria. Y teniendo esto por cierto enterraban con los difuntos las más queridas mujeres dellas, y los servidores y criados más privados: y finalmente todas sus cosas preciadas, y armas y plumajes, y otros ornamentos de sus personas. Y muchos de sus familiares par no caver en su sepultura hazian hoyos en las horedades y campos del señor ya muerto.

La muerte para los pobladores de la costa y la sierra como señala Cieza, se avistó como la continuidad de la vida, como un espacio de reencuentro con los suyos, pero además y de una continuación de la vida, donde se comía, bebía y eran necesarios también los objetos -como el vestido- que en vida se usó, más aún, la familia o servidores -si era autoridad- también debían unirse a este viaje y acompañar a su familiar. La muerte incluía a todo y a todos.

La definición social de la muerte según Kaulicke (1979), es de ninguna manera

...el reflejo fiel del rol que cumplía la persona en vida sino que adopta nuevas facetas al menos en aquellas personas cuya transformación en un ente nuevo es de interés para la sociedad la cual es responsable ritualmente que esto ocurra de forma correcta (Kaulicke 1979: )

La muerte, no imposibilitó el restablecimiento de las relaciones entre vivos y muertos (Kaulicke 1977:7). Este tipo de vínculo en muchos casos se considera esencial para la memoria, marcha y equilibrio de la sociedad. Y al ser fundamental se manifiesta a través de un complejo aparato ritual que han desplegado todas las culturas del Perú

originario, incluyendo la sociedad Chancay. En ella se comprometen, implican y atraviesan todos los estamentos de la estructura social, económica y religiosa de las culturas. Es una dinámica constante, ineludible que trasciende y se perenniza en todas las sociedades. Manifestándose además

en secuencias rituales cíclicas que no solamente se inician antes de la muerte física y culminan con la colocación final de los restos del individuo fallecido, sino se repiten constantemente durante un tiempo más o menos largo para memorizar los muertos convertidos en ancestros. Por tanto, la muerte forma parte esencial de la vida social, la determina en buen grado y su memorización conlleva a un concepto de historia propia (Kaulicke 1997:7).

La muerte es visible en el mundo andino, emerge de los arenales y la tierra, organizada en estructuras complejas. La manera como nos aproximamos a ella, es mediante las formas físicas o evidencias materiales, es decir los contextos funerarios que la arqueología nos revela.

Los contextos funerarios están compuestos por tres elementos básicos que Kaulike (1977) nombra y describe: la estructura, que puede ser natural o artificial, subterránea o superficial, sobreelevada o con diferentes combinaciones de éstas; con o sin modificaciones como enlucido, enchapado de las paredes y/o del piso. El término estructura explica Kaulicke es una palabra neutral y evita el uso de otras expresiones cuyo significado son imprecisos o ambiguos como "tumba", "entierro", "enterramiento", "sepulcro", etcétera.

El segundo elemento como lo nombra Kaulicke es el individuo no es el muerto, ni occiso, cadáver o esqueleto. El hombre, el individuo, es el actor principal del contexto funerario, rodeado de sus obras materiales que lo acompañaran en su trayecto a la otra vida, se halla en una circunstancia dicotómica, porque es objeto, pero además, sujeto. Es el objeto de su muerte y sujeto de un fragmento concreto del ritual que manifiesta parcialmente el concepto de muerte en su tiempo. El contexto, por tanto, es a la vez concepto.

Finalmente los objetos asociados (lo que nombramos comúnmente como ajuar funerario u ofrendas mortuorias) son el tercer elemento que constituye el contexto funerario. Pueden encontrarse o no al mismo nivel individuo, o en nichos, o sobre él o encima de la cobertura de la estructura o en recipientes. Lo pueden constituir también animales



parciales o enteros y hasta otros individuos humanos, aunque en su gran mayoría son objetos de cerámica seguido de objetos de madera, metales.

La disposición y el tratamiento de los individuos en estructuras y lugares específicos, con una multitud de objetos y representaciones, tienen en el textil un vínculo íntimo y estrecho. Íntimo porque el contacto del textil es el más directo con la piel del individuo. Protegido, envuelto, arropado una y otra vez por paños textiles extensos – los más cercanos a la piel se destacan por ser los más finos y primorosos – el textil se constituye en el receptáculo mortuario por antonomasia. Preparados expofeso, exclusivamente para cubrir al individuo que asumirá un nuevo rol que depende además, íntegramente de una sociedad que debe y tiene que ser organizada y responsable, para velar por el cumplimiento de todos los procesos que efectivizaran esa nueva forma de asumirse del individuo. Ello permitirá esa comunicación que a lo largo de la vida y la memoria, mantendrá el equilibrio y la remembranza de los antepasados y de la cultura misma. Pero además, el textil aparece también recubriendo las paredes de las estructuras, o en forma de banderillas pintadas adosadas al bulto en el caso concreto de la cultura Chancay o asumiendo otras formas de representación como sujeto asociado que acompaña al individuo y que se constituyen en miniaturas textiles también.

La muerte estableció un sólido vínculo con el textil. Esta relación es posible y necesaria, porque el textil tiene la cualidad, la potencia, el poder de transformar los espacios terrenales en universos rituales, los unge de otra dimensión y naturaleza. El binomio textil-muerte es tan natural como el rol utilitario, doméstico y simbólico que ha éste jugado en la historia.

Cornejo (1985) realizó la descripción e inventario de un contexto funerario Chancay del centro arquitectónico de Lauri:

La Tumba La VII (2) tiene una forma de pozo con planta rectangular... El fardo funerario es de grandes proporciones... forma alargada de un metro de altura y una planta rectangular de 0.75 cm. por 0.52. Una red de soguilla hecha con fibras vegetales amarró las cubiertas textiles del paquete... Una cabeza falsa se registró en la cúspide del paquete...el contexto presentó tres niveles de ofrendas... suman 45 especímenes cerámicos (Cornejo 1985:92).

El fardo funerario de grandes proporciones como lo describe Cornejo, se formó por varias telas conjuntamente con el individuo y coronada por una cabeza falsa con la intención de humanizar el bulto y destacar la presencia del que fue. La muerte se

materializa, proyecta una imagen, un cuerpo, cuya dermis es el textil. El rostro del individuo -luego de desenfardarlo- lució pintura roja, una placa de metal cubría la boca así como algodón en las fosas nasales. Sentado con las piernas flexionadas hacia el torso (posición fetal) que según Cornejo (1985) citando a Mircea Eliade se interpretó como una esperanza en su renacimiento:

Una primera cubierta textil le será colocada al cadáver; esta servirá como base para la colocación del relleno; previo a las demás cubiertas textiles. La primera tela colocada en contacto con el cadáver es la que se destruye con el tiempo. El relleno se compone generalmente de vegetales de la zona...fibras, cáscaras y hojas. Junto con el relleno se coloca una estructura de dos, cuatro o más varas de madera o caña que dará forma y solidez al paquete. Las cubiertas textiles aparecen en un promedio de cuatro...pueden ser simples o muy decoradas; puede tratarse de mantos, u otras prendas de vestir. Estas telas aparecen también rellenas o dando forma al paquete. En las tumbas complejas encontramos...almohadas de tela rellenas de algodón o vegetales de la zona (Cornejo 1985:89).

La preparación del contexto funerario, el individuo y los objetos asociados demandó una logística y la determinación por humanizar el fardo a partir del textil como soporte final e inicial (imagen 146). Fue el textil el primer y último elemento que cobijó al individuo.



Imagen 146. Fardo funerario con cabeza falsa. Cultura Chancay. Colección del Museo Quai Branly. <http://larepublica.pe/imprensa/sociedad/772445-tecnologia-que-protege-el-pasado>. 28/07/2017.

## 4.2. Cabello

La representación ponderada del cabello en la cultura Chancay se manifestó principalmente en sus miniaturas textiles femeninas y masculinas. Ni en las llamadas chinas, cuchimilcos o figurillas de cerámica, ni en las imágenes antropomorfas de los textiles, ni en las piezas escultóricas de plata y madera de esta cultura, la presencia del cabello fue tan realista y categórica.

El cabello ha cumplido a lo largo de la historia universal un rol social, la forma de lucirlo o ataviarlo ha determinado el *status*, la condición económica y origen geográfico de quien lo lució. Al cabello se lo ha relacionado como símbolo y manifestación de la energía vital, potencia libidinosa y poder personal (Paul citado por Lizárraga 1988:75); también como elemento ritual que marca las etapas de maduración de los seres humanos y como amuleto o medio para prácticas místicas (Velasco 2008:28).

La presencia o ausencia del cabello en las culturas originarias del Perú tuvo múltiples tratamientos, variantes y significados sociales tanto en la vida cotidiana, como en los contextos rituales y funerarios. En lo cotidiano, existieron diferentes maneras de lucirlos: hasta la cintura, trenzado o rapándolo de diferentes formas como lo sostiene en su crónica el padre jesuita Giovanni Anello:

... algunas veces dexando crecer cabellos hasta la cinta, otras veces trasquilándolos, no de una manera sino de muchas, y es uso de las mujeres que hacen criznejas los cabellos en la cabezas de los varones, se juntan torpemente con ellos. También hacen diversas supersticiones quando los varones crian cabellos largos a manera de mujeres, y quando las trasquilan, ó deshacen las criznejas – lo cual practican al presente muy especial en todas las provincias donde aún no ha entrado el santo (Anello 1998 [1895]: 146).

Sobre su valor ritual relacionado con la muerte Cieza (1553) señala que los muertos eran enterrados con sus pertenencias e inclusive con sus familiares y sirvientes; si los sepulcros de sus mujeres aun no estaban preparados éstas por la aparente necesidad de acompañar a su señor, se ahorcaban de sus cabellos:

Y muchos de sus familiares por no caver en su sepultura hazian hoyos en las heredades y campos del señor ya muerto. Y aun algunas mujeres por le echar más carga, y que tuviese en más el servicio paresciéndoles que las sepulturas aun no estaban hechas, se colgaban de sus mismos cabellos, a assí se matavan (Cieza 1984 [1553]:194).

La ausencia total del cabello representó pena, dolor, el cronista de Badajoz destacó el cabello como señal y expresión de duelo

... como usavan hazer los enterramientos: y como lloraban a los difuntos o quando hazían los obsequios dice y usaron en los tiempos pasados de abrir las sepulturas que en ellas avían puesto

y quando los señores morían se los principales del valle y hazía grandes lloros. Y muchas de las mujeres se cortaban los cabellos hasta quedar sin ningunos (Cieza 1984 [1553]:197).

El corte ritual del cabello fue sustituto del sacrificio humano “fundamentado en la cabeza – así se consideraba – era el asiento del alma (Areces 2008:31).

El Apéndice 3: Ritos y creencias de la Costa de Chancay (1613) transcrito por Pierre Duiols sobre la misión de los extirpadores de idolatrías Joseph de Arriaga, Francisco Conde y Luis Teruel dice:

... que las almas de los que mueren van a Coaica que es un valle muy ameno en que // tienen nuevas chacras y siembras y coxen como en esta vida aunque con menos trabajo. Dicen ser el camino de ceniza ardiendo en que se queman los pies pasajeros y después ay un rio que se passa por una puente de cabellos muy caudaloso pero es menester ser llevados de perros negros o vermejos que crian para este efecto y mandan matar quando mueren ....(Arriaga citado por Duiols 1976:47).

Un puente y de cabellos es el que las almas deben pasar para llegar al Coiaca, lugar que representa la continuación de la vida. Es el cabello el medio y nexo simbólico para llegar a la otra vida. Pero además, en el Apéndice 4: Ritos funerarios en Cajatambo (1656) se describe

...y antes de enterrar al difunto le cortaban vnos pocos de cabellos y las vñas lo qual guardaban los parientes o en los machais o en sus cassas en mates y sinco noches belaban al difunto en su misma casa... y disen que al quinto día viene el difunto y lleba todo lo que ha escupido vñas y cabellos que se a cortado y pasado vn año después de la muerte del difunto sacan los cabellos y vñas que le cortaron y las ponen sobre sus ropas o camizetas que dejó y combidan todo el pueblo matan vna llama o dos y mucha chicha que tienen preparada beben vna noche entera y bailan y cachuan con tanborsillos y a la media noche queman cabellos y vñas con coca sebo de llama cuyes y sangre de llama y mais negro y blanco y hacen estas honrras y a cabo de año al dicho difunto para que se baya a su pacarina upaimarca y pueda pasar la puente de Achacaca que es de cabellos (Duiols 1976: 52,53)

El cabello cumplió múltiples funciones: fue una extensión del individuo, lo representó, es un elemento que movilizó a la muerte y unido a la ropa, fueron el binomio que permitió a las sociedades originarias recordar y continuar el rito de la muerte. Probablemente el cabello imprimió fuerza vital a las ropas del ausente y logró una representación simbólica del cuerpo del que en vida fue. El cabello “...es la conexión que persiste entre una persona y cualquier cosa que alguna vez fue parte de su cuerpo o estuvo de algún modo estrechamente unido a él (Velasco 2008:28). El cabello representó a la persona.

La importancia del cabello fue tal que tuvo su propia huaca según los Ritos funerarios en Cajatambo

Otra guaca tenían para que les diese buenos cabellos y su a alguno le nasce el cabello crespo o ensortijado llaman a un hechicero que se lo corte con asistencia de toda la parentela del muchacho, y prescindiendo la invocación de la guaca comienza a cortar el hechicero, siguen los demás ofreciendo al muchacho plata, ropa, comida y luego se emborrachan y bailan y el hechicero lleva los cabellos cortados a la guacha (Duviols, 1976:50).

Las identidades en las culturas del Perú originario grabaron por completo a los individuos, literalmente hasta la punta de los cabellos. El cabello bueno, aceptado o esperado debió ser lacio, por ello se le pedía a la huaca que así fuese; si ello no ocurría, se cortaba en una ceremonia el cabello y se entregaba a la huaca. Una de las miniaturas femeninas de la Colección analizada luce el cabello rizado, parece ser que entre los yungas esta circunstancia no fue motivo de contradicción, más bien no tuvieron reparo de representarlo. Probablemente lo asumieron como *huaca* en el sentido de excepcional, inusual, aspecto que trataré más adelante.

En algunos contextos funerarios Chancay se halló fardos funerarios con cabezas falsas o máscaras antropomorfas elaboradas de textil o madera con ojos, nariz, boca y cabello en el caso que citamos fue cabello humano (imágenes 147 y 148)

Esta práctica tenía como objetivo crear el rostro del ancestro del grupo social al que pertenecía el difunto. Con la preparación de estos elementos mortuorios se propiciaba el proceso de transformación del muerto en un ancestro comunitario (Museo Larco Hoyle, catálogo en línea).



Imagen 147. Cabeza falsa de madera pintada en rojo- anaranjado. Lleva peluca de cabello humano y un fino tejido enrollado a modo de tocado. Cultura Chancay. Museo América, España. Red Digital de Colecciones de Museos de España  
ceres.mcu.es/pages/Main?id=14634&inventory=1991/11/13&table=FMUS. 20/07/2017.

Imagen 148. Cabeza falsa en tela pintada de fardo funerario. Cultura Chancay. Catálogo en línea del Museo Larco Hoyle. <http://www.museolarco.org/catalogo/ficha.php?id=44103>. 25/07/2017.

Largas pelucas trenzadas (imagen 149) como las halladas por Reiss y Stübel en Ancón correspondientes al Horizonte Medio y al Periodo Intermedio Tardío o integrando la cabeza falsa de un fardo funerario (imagen 150) son evidencia de la atención y la presencia física que tuvo el cabello en los contextos mortuorios, su representación no fue arbitraria. Por otro lado el cabello humano también integró los contextos funerarios de formas más sutiles, como en manojos o mechones. En el inventario de los objetos asociados al entierro de un músico prehispánico en Huacho perteneciente a la fase Chancay Último (Ruiz 1991), se describe entre los 47 objetos hallados: “un copo de cabello al lado oeste de la cabeza... mechón de cabello humano ubicado en el ángulo de entrecruzamiento de las manos del cadáver” (Ruiz 1991:150,151). Probablemente pudo ser el cabello del individuo que antes de ser enterrado se le cortó, como se describe en los Ritos funerarios en Cajatambo (1656) que Duviols (1976) transcribió o pudo ser el cabello que según las crónicas se cortaba en determinados momentos de la vida y se guardaba. “En muchos rituales las gentes operan con fragmentos con la esperanza de abarcar la totalidad... en ocasiones cualquier parte vale para abarcar el todo (Velasco 2008:28).

El cronista Sancho de la Hoz (1968 [1534]: 331) describe el culto de figuras y bultos de los soberanos muertos: “Estos bultos lucían largos cabellos y uñas aparentemente del muerto”.



Imagen 149. Pelucas. Horizonte Medio hasta periodo Intermedio Tardío (Reiss y Stübel 1880 – 87, lám.21). (Kaulicke 1997:140)



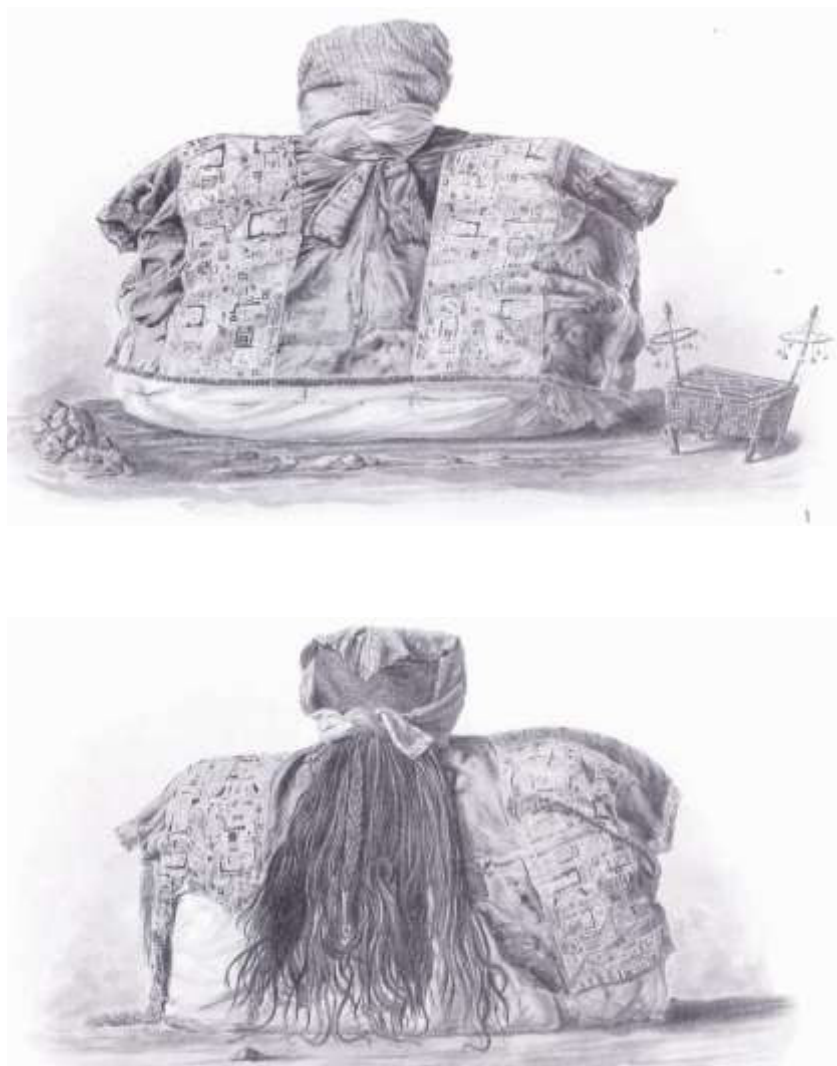


Imagen 150. Fardo funerario. Horizonte Medio 2A (Reiss y Stübel 1880 – 87, lám.16). (Kaulicke 1977:125)

El cabello en las miniaturas femeninas y masculinas Chancay, se representó en fibras de pelo de camélido color negro o marrón oscuro, lacio, largo y abundante en la mayoría de casos. La obtención de pelo de camélido en la costa demandó un mayor trabajo y movilización porque el pastoreo de estos animales, según las evidencias arqueológicas, se hizo en las lomas costeras durante su época de verdor (Rostorowski 2009). Pudo también ser trocado con los pobladores del norte que criaban llamas para el transporte y alimento; o con los pobladores de la sierra.

El cabello como el algodón o las fibras de pelo de camélido se puede tejer, es elástico, si es grueso tiene un grado de resistencia. Existen piezas textiles que tienen al cabello con un elemento que se integra a las tramas o urdimbres. El caso del textil de la cultura

Chiribaya (1000 – 1350 d.C) grupo descendiente de Tiawanaco, que se asentaron en el desierto de Moquegua (Rosenzweig y Ami 2011); este tejido de base de algodón tiene la urdimbre complementaria de cabello negro prominente, que representa una figura femenina antropomórfica estilizada.

En las miniaturas textiles Chancay el cabello está conformado por cientos de hebras cocidas y distribuidas de extremo a extremo de la cabeza a la altura de la frente. Proyecta una imagen de densidad y peso porque además del material, cada hebra la constituyen dos hilos con torsión en (S) que acentúa el volumen y la sensación de movimiento. El cabello cae sobre la espalda de las miniaturas, abarca el ancho y en muchos casos casi la totalidad del alto de las mismas (imagen 151). Su materialidad no pasa desapercibida. Existió la intención de destacarlo porque además, se le atavió de diferentes formas tanto en mujeres como en hombres.



Imagen 151. Miniatura textil femenina del centro arquitectónico de Pisquillo Chico 4050. El largo del cabello cubre casi todo el alto de la miniatura (anverso y reverso).

El paño en técnica de gasa fue un tocado recurrente sobre los cabellos de las miniaturas. Algunas de factura muy compleja como es el caso de la miniatura masculina de

Pisquillo Grande 4035 (imagen 152). El largo del cabello del personaje llega hasta por debajo de la wara, las hebras son de dos hilos con torsión en (S). El paño en técnica de gasa es cuadrangular, cubre la mitad del largo del cabello por detrás, y por delante, hasta la altura de los hombros. La complejidad, belleza y transparencia de este tocado marrón claro es admirable, los diseños de forma pentagonal son modulares.

Quien luce este paño es un personaje que sujeta con las manos a la altura de la boca un instrumento de viento. Es la única miniatura masculina que luce: unku negro con listas verticales, delineado el ojo derecho de color marrón y no negro, como es en la mayoría de miniaturas de ambos sexos. Sin duda, este personaje goza de *status* por ello el atavío complejo de sus cabellos además de los hilos amarillos y marrones sobre la frente que cruzan por detrás del cabello, rodean el rostro y se sujetan a la altura del mentón. Finalmente, lleva alrededor del cuello algodón blanco.



Imagen 152. Miniatura textil masculina del centro arquitectónico de Pisquillo Grande 4035. Sobre la cabeza luce un paño rectangular en técnica de gasa de algodón marrón claro con diseño modular de formas semicirculares.

Hay un solo caso de cabello rizado hasta por la mitad, en la miniatura femenina de Pisquillo Chico 4048 (imagen 153). La parte rizada llega hasta la altura de los hombros.

Mechones lacios sin rizar se advierten en el reverso de la miniatura. Sobre el nacimiento de la frente y hacia atrás se adorna el cabello con una variedad de gasa del tipo IV de O' Neale y Clarke (Fung 1974). El paño en técnica de gasa de algodón es cuadrangular, marrón, semienrollado y cubre casi toda la sección risada del cabello. Este personaje también luce algunos signos de *status*: la nariz es tridimensional de dos colores tejida en técnica de tapiz, sobre los cinco dedos de cada mano se han colocado pedacitos de algodón blanco (imagen 153) que simulan las uñas de los dedos. Ambos brazos los tiene levantados y las manos abiertas.



a)



b)

Imagen 153. Miniatura textil femenina del centro arquitectónico de Pisquillo Chico 4048 (anverso y detalle de reverso).



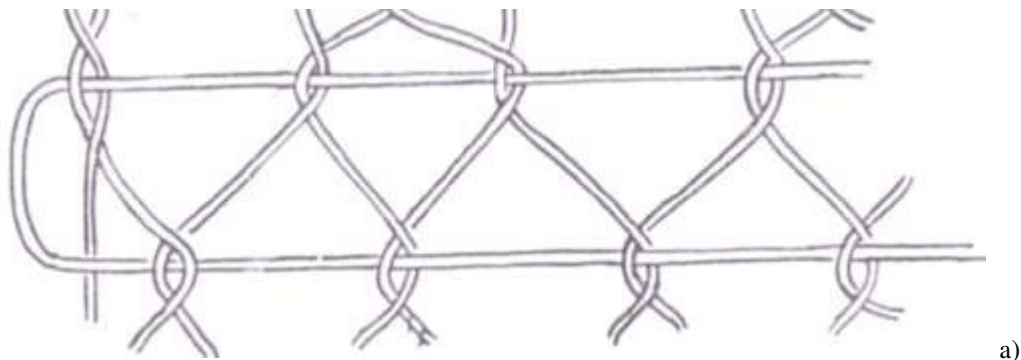


Imagen 154. Esquema de variedad de paño en técnica de gasa tipo IV de O'Neale y Clarke (Fung 1974). Detalle de miniatura femenina de Pisquillo Chico 4048. Véase la gasa sobre el cabello y los dedos de las manos.

El cabello largo de la miniatura textil femenina de Pisquillo Grande 4024 (imagen 155) es otro ejemplo de la relación cabello, *status* y paño en técnica de gasa. El paño es de algodón *beige* los diseños de forma pentagonal son modulares. El personaje tiene el rostro tejido con una compleja técnica, la nariz ha sido bordada con la técnica del trenzado (imagen 160 d), está sentada con las piernas recogidas, y sobre el regazo descansa un bastón lateral de telar de cintura o renal (imagen 160 c). Sobre el cabello luce en horizontal un largo y delgado tejido de hilos negros y blancos.



a)



b)



c)



d)

Imagen 155. Miniatura textil femenina del centro arquitectónico de Pisquillo Grande 4024. Detalle de reverso de miniatura textil. Detalle de bastón lateral de telar de cintura, reverso de miniatura.



Otra forma de lucir el paño en técnica de gasa, fue sobre el cabello fue enrollada (imagen 156). La miniatura textil femenina de la zona de Caqui tiene sobre la cabeza dos gasas enrolladas: una es de hilos *beige*; y la otra de hilos *beige* y azul. El cabello de la miniatura abarca casi todo el aksu. La miniatura presenta en ambas muñecas hilos *beige* que simulan brazaletes. Junto con la miniatura de Pampa Hermosa 4022 (imagen 147b) es la segunda miniatura femenina que presenta este adorno.



Imagen 156. Miniatura textil femenina del centro arquitectónico de Caqui (anverso y reverso)

El paño de gasa sobre la frente con dobles en las esquinas y atado a la altura del mentón fue otra forma de como lucieron las miniaturas masculinas este tejido. La miniatura masculina de Pisquillo 4046 cuyo cabello llega hasta la altura de la wara, luce además, una variante de unku y la wara de listas verticales beige y marrón. La apariencia de la gasa carece transparencia y liviandad, los hilos son de fibra de camélido teñido de amarillo, las hebras la componen dos hilos con torsión (S) sin embargo, es el conjunto de la composición de la gasa, el unku y la wara que le imprimen equilibrio cromático y belleza a la miniatura.



a)



b)



c)



d)

Imagen 157. Miniatura textil masculina del centro arquitectónico de Pisquillo Chico 4046 (anverso y reverso). Miniatura textil masculina del centro arquitectónico de Pisquillo Chico 4036 (anverso y reverso).

La tercera forma de ataviar los cabellos fue a través de tejidos de dos colores o hilos de uno o dos colores sobre la frente y atados detrás de la nuca (imágenes 4067, 162 a y b). Estos tocados tuvieron volutas a los costados (imagen 157 a y b) o terminaciones de plumas como la que luce la miniatura de Pisquillo Chico 4046 (imagen (162 d). Este personaje sujeta con las manos un instrumento de viento, su unku negro tiene una banda horizontal como diseño de volutas continuas como olas de mar, finalmente, el detalle del sencillo tocado con terminación de pluma roja sobre su larga cabellera le imprimen al conjunto belleza y equilibrio.

El cabello en los contextos funerarios Chancay no sólo fue representado con pelo de camélido para las cabezas falsas de los fardos funerarios sino que también integro en estado natural a modo de peluca estas máscaras mortuorias. El cabello humano aparece en forma de mechones junto al individuo y es en las miniaturas textiles que se acentúa su importancia por las diversas formas de ataviarlos así como los complejos y sofisticados paños de gasa que cubrían cabeza y cabellos, entrelazados o accesorios de plumas.

### **4.3. La pintura facial**

Las representaciones pictóricas sobre la piel humana se encuentran en los orígenes de casi todas las culturas humanas. “Diferentes etnias otorgan a la piel el estatuto de ofrenda ritual, una categorización simbólica que la sitúa en un emplazamiento excepcional, constituyéndose en destino emblemático del conocimiento sagrado, en escritura y lenguaje (Martínez 2011:19). Este uso de la piel como una superficie de símbolos puede tener distintas funciones “en un principio tuvieron el fin de adornarse, además de protegerse del medio ambiente, algunas están relacionadas con sus festividades, con sus ciclos agrícolas o con sus ciclos de vida” (Bautista 2002:3).

La importancia de la pintura facial en los habitantes de la costa peruana quedó registrada en la *Miscelánea Antártica* de Cabello de Balboa sobre Naimlap: el origen de los gobernantes del Chimor. Este mito narra cómo llegó del norte del Perú en una gran flota de balsas Naimlap con un séquito de servidores cada cual con determinada especialidad “...Fonga sigde que tenia a cargo de derramar polvo de conchas marinas en la tierra que su señor auia de Pizar, otro Occhocalo era su Cocinero, otro tenía

cuidado de las unciones, y color con el que el señor adornaba su rostro, a este llamauan Xan muchec...” (Pease 1982:123). Según el mito Xan muchec era quien se encargaba de la pintura facial del Dios norteño Naylamp. Las especializaciones y subespecializaciones en las culturas costeñas originarias fueron las que permitieron y garantizaron esa abundante y sofisticada manufactura que conocemos. Cornejo (2002:174) identificó un promedio de 31 oficios u ocupaciones en la costra originaria según las fuentes etnohistóricas. Es probable que existieran personas encargadas de la pintura facial, corporal para fines rituales, bélicos o mortuorios. La muerte exigía una logística y personas especializadas en cada una de las demandas que requería el rito.

Es característico en los entierros de la Costa Central y en la cultura Chancay, que se pintara de ocre, cinabrio o rojo el rostro de los individuos antes de enterrarlos. Las miniaturas textiles al ser representaciones de seres humanos también lucían el rostro pintado y dividido en rojo, rosado o carmín y además, con figuras geométricas de estos colores.

Brignardello (2016) sobre el cinabrio cita a Eliade que afirma lo siguiente:

La importancia del cinabrio, debido menos a su color rojo (color de la sangre, el principio vital) que al hecho de que, puesto al fuego produce mercurio. Está, por consiguiente, emparentado con el misterio de la regeneración por la muerte (pues la combustión simboliza la muerte). De ahí resulta que el cinabrio puede asegurar la regeneración perpetua del cuerpo humano y, en resumidas cuentas, puede proporcionar la inmortalidad (Eliade 1980: 51 citado en Brignardello 2016:286).

Cornejo (2002) en este sentido señala que

la costumbre de espolvorear con ocre rojo a los cadáveres está universalmente difundida, en el tiempo y en el espacio, desde Chu-ku-tien (China) hasta las costas occidentales de Europa, en África hasta el cabo de Buena Esperanza, en Australia y América (Cornejo 2002: 181).

Ello supone que el color rojo debió estar presente en los contextos funerarios para garantizar la inmortalidad que se condice con el pensamiento del hombre costeño sobre la muerte:

...estos indios yungas y aun los serranos deste reyno del Perú que las ánimas de los difuntos no morían sino que para siempre bierian y se juntavan allá en el otro mundo unos con otros; adonde creyan que se holgaban y comían y bebian, que es su principal gloria ... finalmente todas sus cosas preciadas y armas y plumajes, y otros ornamentos de sus personas (Cieza 1984 [1553]: 194).

La presencia del rojo “en extenso no sólo deberían referirse a los colorantes que pigmentaban tumbas, o aplicados sobre el cuerpo y los huesos, o depositados como

ofrenda; las telas, las caretas y los objetos pintados de rojo; sino también a las ligaduras, las plumas rojas o rosadas, el mullo las chaquiras encarnadas” (Brignardello 2016:278).

Polo de Ondegardo (1916[1571:8]) señala que en los funerales de personajes importantes se hacían sacrificios, principalmente de niños, cuya sangre se usaba para pintar una línea de oreja a oreja sobre el rostro del muerto.

Pero no sólo la representación pictórica sobre la piel sino también la incisión a modo de tatuaje fue una práctica que se realizo

Alison y su equipo (1981) examinaron la piel de 343 momias que pertenecieron a once grupos culturales que habitaron la costa peruana y el norte de Chile ... cinco culturas usaron pinturas faciales ... el tatuaje se redujo a dos culturas Ica, Chimú-Casma (S-13 d.C) registrándose la pintura facial a las culturas altiplánicas y costeras (Vergara 2012:10).

La presencia del color rojo en la pintura facial como división en los rostros de las miniaturas masculinas Chancay; y como figuras geométricas y líneas en las miniaturas femeninas se han constituido en patrones, extendido también al vestido: aksus y unkus, que en algunos casos también son rojos.

Es importante señalar que estos diseños eran exclusivos de estas miniaturas, no se encuentran en los otros objetos asociados ni tampoco en las representaciones de la cerámica. Es más, lo que caracteriza a la pintura facial tanto de los llamados cuchimilcos como en piezas antropomorfas (imagen 158) es la libertad de los diseños que no se ajustan a un patrón tan estricto como el de las miniaturas textiles Chancay. La pintura facial fue una práctica corriente en esta cultura (imagen 159) pero en los diseños de las piezas textiles estudiadas lo que encontramos son patrones constantes que implican una codificación sagrada y mágica cuyos significados desconocemos.



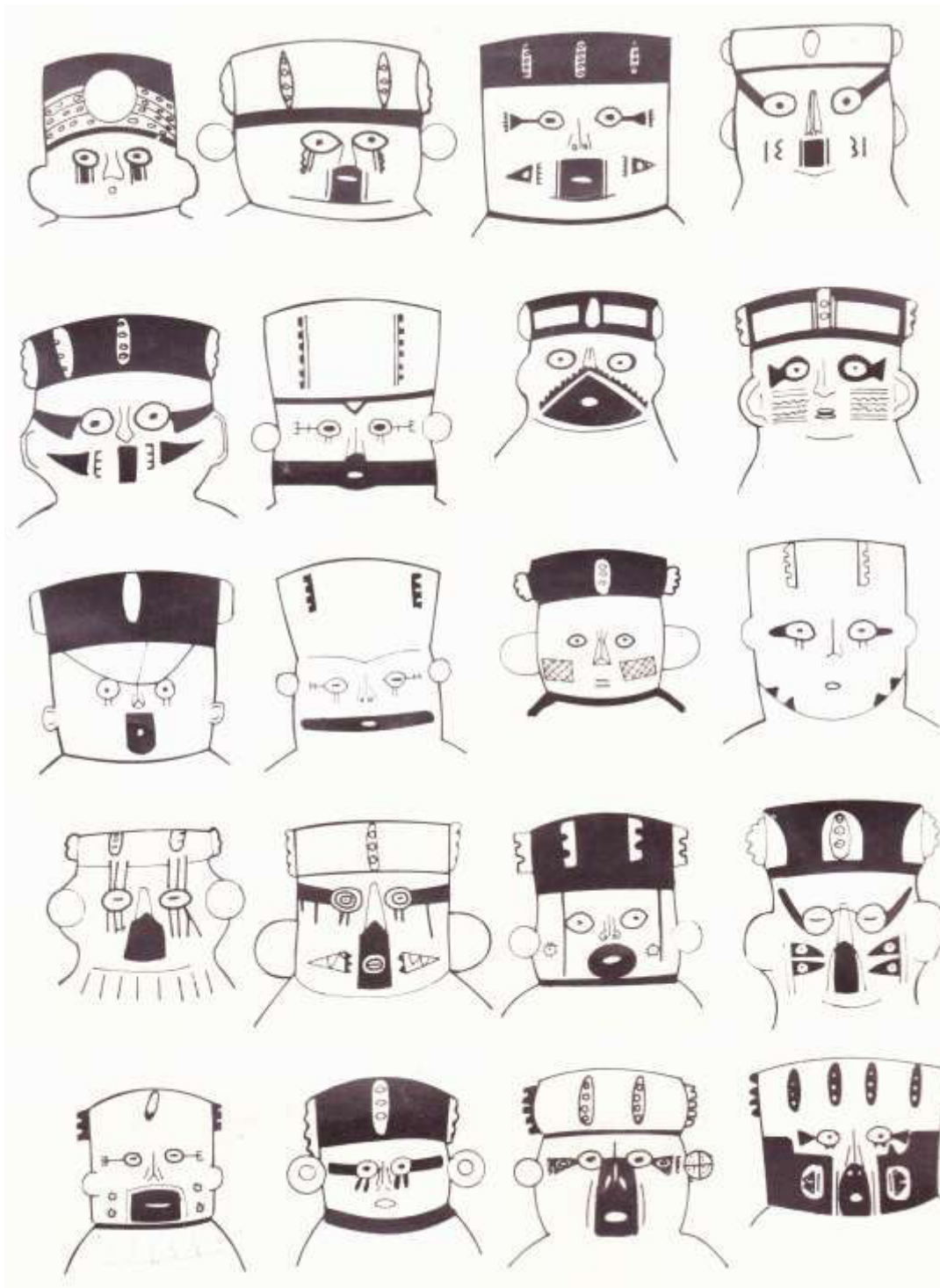


Imagen 158. Muestra de cántaros con cabezas escultóricas negro sobre blanco. Diversos diseños de pintura facial en los rostros (Amano Museo de Arte textil precolombino afiche).





Imagen 159. Conjunto de estructuras y personajes de la cultura Chancay. Cerámica moldeada, pintada y aplicaciones (Archi – Archivo digital del arte peruano [archi.pe/public/index.php/foto/index/9021](http://archi.pe/public/index.php/foto/index/9021).14-05-2017).

De lo que si podemos estar seguros es que estos diseños tenían una función diferenciadora y exclusiva del ritual funerario. Al estar asociados con la muerte contrastan con la exuberancia de los cabellos como signo vital. De esta manera podemos encontrar una relación de oposición complementaria entre cabellos y pintura facial ambos unidos como la cara y el revés de la cabeza de la miniatura.

#### 4.4. Importancia estética

Por todo lo que se ha visto y descrito no hay duda que nos hallamos ante objetos únicos y excepcionales. Su poca frecuencia en los contextos funerarios los hace realzar aún

más. Frente a los llamados cuchimilcos y chinas que eran de producción en serie y elaborados con moldes, nos encontramos con estos volúmenes o esculturas textiles que fueron elaboradas una por una y con telares probablemente también de miniatura. La presencia de materiales preciados de las tres regiones para su confección (algodón, pelo de camélido y chonta) le dan un mayor valor agregado que el de los otros objetos asociados.

En las culturas andinas y costeñas del Perú originario lo sagrado no se separaba de lo cotidiano. Las miniaturas textiles son objetos sagrados pero también los podemos considerar objetos estéticos ya que existe desde épocas pre-hispánicas la noción de *huaca*, término complejo y plurisemántico que puede abarcar un amplio campo de significados y sentidos.

El concepto que describe la palabra *huaca*, podemos decirlo que refiere a una idea central de la religiosidad pre-hispánica. Contiene el prefijo *hua* o *gua*, el cual en quechua designa aquello que exterioriza alguna forma de sacralidad. Multitud de palabras que señalan cosas, seres, sitios, ritos, actitudes o experiencias sagradas lo incluyen (Brignardello 2016:44).

Lo importante de esta palabra es que puede abarcar desde la descripción de lugares y objetos, hasta el reconocimiento de lo bello e inclusive lo horrendo bajo la noción de lo sagrado y por tanto de lo extraordinario.

De acuerdo con lo anterior, los rasgos de variedad y de excepcionalidad son substanciales a la noción de *huaca*. Huaca puede ser cualquier cosa -objeto, fenómeno, lugar, ser -en la cual se han concentrado las fuerzas de lo sagrado; cuya intensidad trastorna su imagen externa y la significa mediante rasgos inusuales o extraños, particularmente hermosos u horrendos (Brignardello 2016:48).

Tanto los primeros autores de diccionarios y gramáticas quechuas como los cronistas nos hablan de esta pluralidad de significados asociados al término *huaca*, quizás el ejemplo más claro lo da el Inca Garcilaso de la Vega:

Huaca quiere decir cosa sagrada, como eran todas aquellas que el demonio les hablaba: esto es, los ídolos, las peñas, piedras grandes o árboles, en que el enemigo entraba para hacerles creer que era dios. Asimismo llaman huaca a las cosas que habían ofrecido al sol, como figuras de hombres, aves. Y animales hechos de oro, o de plata o de palo, y cualesquiera otras ofrendas, los cuales tenían por sagradas; porque las había recibido el sol en ofrenda y eran suyas, y porque lo eran los tenían en gran veneración. También llaman huaca a cualquier templo grande o chico, y a los sepulcros que tenían en los campos y a los rincones de las casas, de donde el demonio hablaba a los sacerdotes y a otros particulares que trataban con él familiarmente; los cuales rincones tenían por lugares santos, y así los respetaban como a un oratorio o santuario. También dan el mismo nombre a todas aquellas cosas que en hermosura o excelencia se aventajaban de las otras de su especie, como una rosa, manzana o camuza, cualquiera otra fruta que sea mayor y más hermosa que todas las de su árbol; y a los árboles que hacen la misma ventaja a los de su especie le dan el mismo nombre. Por el contrario, llaman huaca a las cosas muy feas y monstruosas que causaban horror y asombro (Garcilaso citado por Brignardello 2016:49).

De esta manera la idea de *huaca* es algo que abarca sin diferenciar lo sagrado y lo estético e inclusive capaz de unificarlos gracias a la idea de lo excepcional, lo bello y lo horrendo. Es por eso que la apreciación “estética” de estas miniaturas debería hacerse desde este punto de vista: una noción de arte originaria donde la belleza y lo sagrado no se distinguen ni se separan sino que son capaces de fusionarse en una sola.

Finalmente hay que hacer una última observación sobre las miniaturas textiles Chancay dentro de su contexto funerario. A diferencia de chinasy cuchimilcos que son esculturas que representan figuras estáticas e inmóviles las miniaturas textiles son capaces de representar escenas, acciones y movimientos. No sólo podemos ver a las figuras cosiendo, tocando instrumentos de música, danzando o realizando ritos diversos sino también verlas en contextos arquitectónicos o en espacios naturales. Todo esto nos habla de su excepcionalidad y valor estético, de *huaca* y belleza, no sólo dentro de la cultura Chancay sino dentro del arte y las culturas del Perú originario en general.

## CONCLUSIONES

Las miniaturas textiles Chancay no son "muñecas", ni tuvieron un fin lúdico porque fueron parte integrante de los *objetos asociados* a los contextos funerarios.

Las miniaturas Chancay como los llamados cuchimilcos, chinas y figurillas fueron representaciones antropomorfas de seres mágicos y religiosos que acompañaron al individuo en su tránsito hacia el mundo de los muertos.

A diferencia de los otros *objetos asociados* a los contextos funerarios, las miniaturas textiles tejidas y revestidas íntegramente se caracterizan por representar con minuciosidad y detalle no sólo rasgos fisonómicos humanos (cabellos, ojos, boca, uñas en los dedos de las manos por ejemplo) sino también acciones cotidianas y rituales de la cultura Chancay.

Los materiales que se emplearon para la construcción y atavío de las miniaturas, provienen de la costa (algodón y totora), sierra (pelo de camélido) y amazonía (chonta y plumas). Ello evidencia las relaciones económicas de intercambio o trueque que los Chancay tuvieron con otras sociedades contemporáneas a ellas.

Se han encontrados patrones diferentes según el género en el vestido de las miniaturas: las aberturas para la cabeza en los aksus de las miniaturas femeninas son horizontales. Sin embargo, en los unkus masculinos son verticales. Los diseños en los aksus femeninos son tres: bandas horizontales, rombos y rombos concéntricos con punto; y en los unkus son dos: bandas horizontales con representaciones de volutas continuas como olas de mar y listas verticales.

El vestido no sólo determinó el género de las miniaturas sino además, su relación con determinadas actividades productivas. Los Chancay fueron una población de pescadores, sólo en los unkus de las miniaturas masculinas fueron tejidas composiciones geométricas o estilizadas como olas de mar. Asimismo, sólo los hombres portan instrumentos de viento y hondas. En el caso de las miniaturas femeninas, éstas sujetan con las manos elementos asociados a la actividad textil como paños en técnica de gasa, conos de algodón, telar de cintura. Asimismo, lucen alrededor del cuello

algodón natural, paños en técnica de gasa y colgantes tridimensionales con borlas de colores.

Los rostros de las miniaturas fueron tejidos con la técnica del tapiz ranurado y presentan patrones constantes de diseño que difieren de acuerdo al género así como pintura facial: los rostros de las miniaturas femeninas poseen tres divisiones de color además de seis tipos distintos de líneas y figuras geométricas; los rostros de las miniaturas masculinas presentan solamente dos divisiones de color pero con seis diseños distintos. Estos son exclusivos de las miniaturas textiles y no se haya en otras manifestaciones de esta cultura.

Existe una relación jerárquica de la cabeza-cabello sobre el cuerpo en las miniaturas. El tamaño de la cabeza es la cuarta parte del cuerpo aproximadamente y fue ataviada. El uso de paños en técnica de gasa sobre la cabeza no fue exclusivo de las mujeres, los varones también las lucieron. Los atavíos sobre la cabeza coinciden y acentúan los signos de importancia de los personajes que las lucen. La presencia abundante de cabello en las miniaturas abarca casi toda la dimensión de su cuerpo, rasgo que también es exclusivo de estos objetos.

La apreciación estética de las miniaturas textiles Chancay nos remite al concepto originario de *huaca* como algo que une lo sagrado con lo profano, la belleza y lo excepcional. Desde esta perspectiva podemos observar estos objetos sagrados y rituales también desde sus aspectos formales y estéticos que se acrecientan por sus características únicas no sólo dentro de la cultura Chancay sino de las culturas del Perú originario.

## BIBLIOGRAFÍA

- ACEVEDO, Verónica. "Miniaturas en la Fiesta/feria de Santa Ana (Quebrada de Huamahuca, Jujuy, Argentina)" en *El mundo Andino de la Argentina*. pp. 219 – 242, 2008.
- ALVINO, Jorge. "Arquitectura Chancay. Conjuntos de edificios con rampa al Centro" en *Investigaciones Sociales*. Vol. 17 No. 30, pp. 155-178. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos – IHS, 2013.
- ANELO, Giovanni. *Historia del reino y provincia del Perú*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú Fondo Editorial, 1988.
- APONTE, Delia. "La vestimenta femenina en la Costa Central del Perú durante el Periodo Intermedio Tardío", en *Estudios Atacameños*, núm. 20 pp. 91-101, 2000.
- ASIL, Beheshteh M. *Chancay style textiles in the Canadian Museum of history*. Tesse The School of graduate and Posdoctoral Studies The University of Western Ontario, London, Ontario, Canada, 2015.
- BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- BAUTISTA, Josefina. "Alteraciones culturales en el cuerpo del hombre prehispánico" en *Estudios Mesoamericanos* N. 34, enero pp. 3- 12, 2002.
- BONAVIA, Duccio. *Arte e historia del Perú antiguo*. Lima: Banco de Crédito del Sur del Perú, 1994.
- BONAVIA, Duccio. *Perú hombre e historia de los orígenes al s. XV*. Tomo I. Lima: EDUBANCO, 1991.
- BRIGNARDELLO, Carlos. *Simbología prehispánica del paisaje*. Lima: Antares, 2016.



CANTÚ, Francesca. *Conciencia de América: crónicas de una memoria imposible*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 1995.

CIEZA DE LEÓN, Pedro. *Crónica del Perú*. Primera Parte. Primera edición Sevillana, 1553. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Academia Nacional de la Historia, 1984.

COBO, Bernabé. *Historia del Nuevo Mundo. Obras del Padre Cobo*, 2 Tomos. Edición del Padre Francisco Mateos SJ. Biblioteca Autores Españoles, Tomos XCI- XCII. Madrid: Ediciones Atlas, 1956 [1653].

CORNEJO, Miguel. "La sociedad prehispánica Chancay a través de la muerte", en *Boletín Lima* Vol. XXI, No.118 (1990), pp. 27-44. Año 2. |||

CORNEJO, Miguel. "Sacerdotes y tejedores en la provincia Inka de Pachacamac", en *Boletín de Arqueología PUCP*, No. 6, pp. 171-201. Lima: 2002.

CORNEJO, Miguel. "Patrones funerarios y discusión cronológica en Lauri, valle de Chancay" en Andrzej Krzanowski (editor), *Estudios sobre la cultura Chancay –Perú*, pp. 83-153. Lima: 1991.

DE LAVALLE, José Antonio [y] LANG, Werner. *Arte y tesoros del Perú. Arte Precolombino*. Tercera Parte Pintura. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1979.

DE LAVALLE, José Antonio, [y] LANG, Werner. *Chancay*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2da. Edición, 1999.

DE LAVALLE, José Antonio [y] DE LAVALLE, Rosario. *Tejidos milenarios del Perú*. Lima: AFP Integra, 1999.

DUVIOLS, Pierre. "La capacocha" en *Allpanchis* IX, pp. 11-57, Lima: 1976.

ESPINOZA, Waldemar. *Artesanos, transacciones, monedas y formas de pago en el mundo andino Siglos XV Y XVI*. Tomo II. Lima: Banco Central de Reserva, 1987.

ESTABRIDIS, Ricardo. *Arte en el antiguo Perú*. Lima: Instituto Nacional de Cultura y Petróleos del Perú S.A, 1994.

FUNG, Rosa. *Huaral: Inventario de una tumba saqueada* año 1, No. 1, pp. 74-129. Lima: Etnología y Arqueología, 1960.

FUNG, Rosa. "Los encajes hechizados de la cultura Chancay / The witching laces of the Chancay culture" en *Tejidos milenarios del Perú*, pp. 553- 564. Lima: AFP Integra, 1999.

FUNG, Rosa. "Análisis tecnológico de encajes del antiguo Perú: Periodo Tardío" en Cuadernos Culturales de la Industria textil peruana No. 1, pp. 1-6. Homenaje al V Congreso Latinoamericano de Química Textil México, Mexico:1974.

FUNG, Rosa. "Segundo documento de trabajo", pp. 1-39 en *Encuentro Regional de expertos sobre conservación textiles precolombinos. Arica, Chile, 3-7 setiembre*, 1990.

GISBERT, Teresa. *Arte textil y mundo andino*. La Paz: Gisbert y Cía, 1987.

GISBERT, Teresa. *Función ritual del tejido en el mundo andino y en el imperio Inca*. Repositorio FLACSO.

GRILL, Eduardo. "La cosmovisión andina de siempre", en *Perú indígena*, Revista del Instituto indigenista peruano, No. 29, pp.35, 1991.

GUAMÁN POMA, Felipe. *Coronica y buen gobierno*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 2005 [1615].

GUZMÁN, Miguel Ángel. *Organización espacial y patrones arquitectónicos en la antigua sociedad Chancay a partir de Pisquillo Chico*. Tesis para optar el grado de Magíster en Arqueología Andina por la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2011.

HOCES DE LA GUARDIA Soledad, y BRUGNOLI, Paulina. "Volúmenes textiles. Recreación para el ritual" en *Awakhuni, tejiendo la historia andina*. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino, Banco Santander, 2006.

HODNETT, M.K (1999). *Muñecos Precolombinos en el Museo Amano*. Lima: Museo Amano.

HORK-HEIMER, Hans (1963). *Chancay prehispánico: diversidad y belleza en Cultura Peruana*, vol. 23, pp. 175- 178. Lima [reeditado en: Ravines (ed.) *100 años de arqueología en el Perú*, , pp.363-378. Lima: 1970.

JIMÉNEZ BORJA, Arturo. Separata del tomo XXVII de la Revista del Museo Nacional, Taller de la Compañía de Impresiones y Publicidad S.A, Lima: 1972.

KAUFFMANN, Federico. *Historia general de los peruanos*. Tomo Primero El Perú Antiguo, .pp.782. Lima: Ediciones Peisa, Octava edición, 1980.

KAUFFMANN, Federico. *Manual de Arqueología peruana*. Lima: Ediciones Peisa, 1970.

KAULICKE, Peter. *La muerte en el antiguo Perú: contextos y conceptos funerarios*, en Boletín de Arqueología PUCP, Vol. 1, pp. 7- 42. Lima: Pontifica Universidad Católica del Perú, 1977.

KAULICKE, Peter. *Contextos funerarios de Ancón, esbozo de una síntesis analítica*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1997.

KRZANOWSKI, Andrzej. *Estudios sobre la cultura Chancay, Perú*. Universidad Jaguelona. Polonia: Universidad Jaguelona, 1991.

MARTÍNEZ, Sandra. *La piel como superficie simbólica*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.

MANRIQUE, Elba. "Tecnología textil en el Perú / Textile technology in Peru" en *Tejidos milenarios del Perú*, pp. 29-36. Lima: AFP Integra, 1999.

MALDONADO, Tomás. *Vanguardia y racionalidad*. Barcelona: Gili, 1977.

MALINS, Frederick *Mirar un cuadro. Para entender la pintura*. Madrid: Herman Blume, 1983.

MEDINA, María Ysabel. "Las muñecas (os) de la Costa Central en la Colección del Museo Amano Nacional de Arqueología" en *Actas XV Reunión Anual*, pp.139-144. Comité Nacional de Conservación Textil: San Pedro, 2002.

MIGNONE, Pablo. "Miniaturas zoomorfas del volcán Lullllaillaco y contraste entre régimen estatal y vida comunitaria en la capacocha" en *Boletín Chileno de Arte Precolombino* Vol. 14 No. 1, 2009, pp. 55-68, Santiago de Chile.

MILLONES, Mario. "Rostros en Moche" en *Las memorias de los ancestros*. Lima: Universidad Ricardo Palma, Editorial Universitaria, 2001.

MURRA, Jhon. *Los tejidos en formaciones económicas en el Estado Inca*. México: Siglo XX, 1978.

MUSEO NACIONAL DE ARQUEOLOGÍA, ANTROPOLOGÍA E HISTORIA DEL PERÚ Y UNIVERSIDAD NACIONAL SAN CRISTÓBAL DE HUAMANGA. "Las muñecas de Chancay", en *KILLCA Vestimenta y registro*, pp. 137 – 143, 1933.

MUSEO NACIONAL DE ARQUEOLOGÍA, ANTROPOLOGÍA E HISTORIA DEL PERÚ Y UNIVERSIDAD NACIONAL SAN CRISTÓBAL DE HUAMANGA. "Dualidad andina y categorías femeninas mama, ñaña, warmi y china", en *KILLCA Vestimenta y registro*, No. 05, 1993 pp. 144- 149. Lima: Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga, 1933.

LIZÁRRAGA, Karen. *Identidad nacional y estética andina: una teoría peruana del arte*. Lima: CONCYTEC, 1988.

LUMBRERAS, Luis G. *Arte precolombino*. Lima: Museo Nacional de Arqueología y Antropología e Historia del Perú, 1973.

LUMBRERAS, Luis G. *Arqueología de la América Andina*. Lima: Editorial Milla Bartres, 1981.

LUMBRERAS, Luis G. *Reinos y Señoríos de los yungas*. Colección Alasitas. Las formas históricas del Perú 9. Lima: IFEA Instituto Francés de Estudios Andinos. Lluvia Editores, 2000.

PADILLA, José Ignacio. *Nu/do. Homenaje a Jorge Eduardo Eielson*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2000.

PATRÓN, María Luisa [y] ANGELES, Rommel. *Textiles de Pachacámac*. Lima: Ministerio de Cultura, 2012.

PEASE, Franklin. *El pensamiento mítico antología*. Lima: Mosca Azul Editores, 1982.

POLO DE ONDEGARDO, Juan. *Informaciones acerca de la religión y gobierno de los incas por el licenciado Polo de Ondegardo seguidas de las instrucciones de los concilios de Lima* (notas bibliográficas y concordancias de H. Urteaga; biografía de C.A. Romero), Colección de Libros y Documentos referentes a la Historia del Perú, vol. III, Sanmartí, Lima: 1916 [1571].

PORTILLO, Flor. "Equivalencias de las técnicas de telar prehispánicas del Perú" en *Tejidos y técnicas textiles en el Perú prehispánico* (Luis J. Ramos y María Concepción Blasco), pp. 69-80. Seminario Americanista de la Universidad de Valladolid, 1977.

REID, James W. *Pre-Columbian Peruvian textiles: The first modern art*. Piura: Industria Textil Piura S.A, 2008.

RIVARA DE TUESTA, María Luisa. *Pensamiento prehispánico y filosofía colonial en el Perú*. Tomo I. Lima: Fondo de Cultura Económica. Primera edición, 2000.

RODRIGUEZ, Frank. *Biología y Etnobotánica del algodón Nativo peruano (Gossypium barbadense)* en la Red, 1 agosto de 2017, 20:00 h, [https://issu.com/ericrodriguezr/docs/algodon\\_nativo\\_fernandez\\_t\\_al\\_2003](https://issu.com/ericrodriguezr/docs/algodon_nativo_fernandez_t_al_2003)

ROSARIO, Noemí. "Tintes en el Perú prehispánico, virreinal y republicano / Dyes in Pre-Hispanic, Viceregal and Republican Peru" en *Tejidos milenarios del Perú*. José Antonio de Lavalley y Rosario de Lavalley., pp. 75- 104. Lima: AFP Integra, 1999.

ROSENZWEIG, Alfredo. *Weaving for the after life Peruvian textiles from de Maiman Collection*. Israel: Alfredo Rosenzweig, 2006.

ROOSEVELT, Anna. "A discussion of Chancay funerary dolls illustrated with examples from the Museum Collection" en *Archeologique of Canada*, pp.18-25. Canada, 1972.

ROSTWOROWSKI, María. *Recursos naturales renovables y pesca S XVI Y XVII*. Serie historia andina, 8. Lima: Instituto de Estudios peruanos, IEP, Primera edición, 1981.

ROSTWOROWSKI, María. *Costa peruana prehispánica*. Serie historia andina, 26. Lima: Instituto de estudios peruanos, IEP, 2004.

RUIZ, Arturo. "El entierro de un músico prehispánico de huacho, valle de Huaura" en *Estudios sobre la cultura Chancay, Perú*, pp. 133- 153. Polonia: Universidad de Jaguelona, 1991.

TABIO, Ernesto. *Excavaciones en la Costa Central del Perú*. La Habana: Departamento de Antropología de Ciencias de la República de Cuba, 1965.

UGARTE, Juan Manuel. *Las telas pintadas precolombinas de la costa peruana*. Lima: Banco Central de Reserva del Perú Fondo Editorial. Primera edición, 1995.



VALCÁRCEL, Luis E. *La religión incaica* en Historia del Perú. Lima: Juan Mejía Baca, 1985.

VELASCO, Honorio. *Cuerpo y espacio*. Madrid: Ramón Aceres, 2008.

VERGARA, Enrique. *Pintura facial y signos Moche*. Trujillo: Apligraf 2012.

VERSTEYLEN, Eduardo. "Textiles prehispánicos. Arqueología textil del valle de Chancay" en La conservación y técnicas del tejido precolombino. Glosario de términos técnicos y bibliografía especializada. Lima: Museo de Arte y de Historia. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1972.

VREELAND, James. "Recuperando el algodón nativo: una tecnología nativa para la agricultura del desierto peruano" en *Perú, el problema agrario en debate*. Vilma Gómez, Bruno Reves, Eduardo Grillo, Rodrigo Montoya (editores). Lima: SEPIA, 1986.

WEISS, Pedro. "Informe osteo cultural sobre restos arqueológicos provenientes de Chancay" en *Boletín del Seminario de Arqueología* – PUCP No. 7 (julio – set), pp. 97-101, 1970.

WEISS, Pedro y ROJAS, Pedro. "Estudio de las imágenes con cabezas bilobadas de la cerámica Chimú y Chancay" en *Revista del Museo Nacional*. Tomo XXXV. Lima: Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, 1967-1968.